

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

DU RÉEL AU CORPS POÉTIQUE.
LE CHEMINEMENT D'UNE INTERPRÈTE

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN DANSE

PAR
SONIA OLIVIA BUSTOS SEGURA

SEPTEMBRE 2014

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Tout d'abord, j'aimerais remercier mes directrices de recherche qui ont su me guider et m'éclairer tout au long de ce projet. Mme Marie-Christine Lesage, femme d'une belle intelligence; tes commentaires précis m'ont été d'une très grande utilité. Mme Manon Oigny, femme d'une force rayonnante; ton talent et ta créativité m'ont fortement stimulée.

Je remercie également Mme Martine Beaulne et Mme Sylvie Fortin qui ont fortement nourri ma réflexion.

Une pensée spéciale à Élodie Lombardo qui a accepté d'être ma complice. Merci infiniment d'avoir cru en ce projet et de m'avoir encouragée depuis le tout début.

Un gros merci à Alain Bolduc, chargé de projets de production du Département de danse; ta sincérité et ton soutien ont été bien appréciés.

Merci Émilie Breton pour tes corrections. Muchas gracias les filles Heap pour votre aide constante durant la marche. Gracias David et Andrea, pour votre soutien inconditionnel.

Este trabajo está dedicado a :

Carlos, la persona que más quiero, mi hermano y amigo desde siempre. Mi madre, quien en la ausencia me acompaña y me guía. Mis otras madres; mi abuela Cata, mis tías Teresa, Mónica y Catalina. Mis hijas-hermanas; Julia, Giovanna y Emilia, estrellas que brillan cada vez más fuerte.

La familia que he formado en el camino y quienes están siempre a pesar de la distancia; me siento profundamente privilegiada de bailar esta vida con ustedes. Hermanas, su solidaridad, su fuerza y su belleza son mi inspiración. Hermanos, la batalla es más fácil teniéndolos como compañeros.

Muchas gracias.

TABLE DE MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
RÉSUMÉ	vi
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
PROBLÉMATIQUE	6
1.1 Origine de l'étude	6
1.2 État de la question	9
1.2.1 Des rencontres entre le théâtre et le corps	11
1.2.2 Quelle approche corporelle en danse contemporaine?	15
1.2.3 Théâtralité	18
1.2.4 Le sujet de la création	19
1.3 But de l'étude et question de recherche	21
1.4 Méthodologie	22
1.5 Limites et pertinence de l'étude	22
CHAPITRE II	
CADRE THÉORIQUE	24
2.1 Le concept de corporéité	26
2.2 La place de l'interprète dans le processus de création	28
2.3 Présence scénique	32
CHAPITRE III	
MÉTHODOLOGIE	38
3.1 Sur le processus de création	38
3.2 Sur la méthodologie de recherche	41
3.3 Sur les outils méthodologiques	44

CHAPITRE IV

RÉCIT AUTOETHNOGRAPHIQUE	47
4.1 Premier bloc : partir des capsules de son pour créer du matériel corporel	48
4.1.1 Débuter le 3 mai 2012	48
4.1.2 Les premières séquences corporelles	50
4.2 Deuxième bloc : la violence généralisée faite aux femmes	55
4.3 Troisième bloc : la mise en forme du solo	62

CHAPITRE V

DISCUSSION	67
5.1 Les traces qui s'inscrivent dans mon corps	68
5.1.1 Le travail physique	68
5.1.2 Le travail vocal	71
5.1.3 Le travail émotif	73
5.2 Dramaturgie	75
5.2.1 La musique comme un fil conducteur	77
5.3 Le passage du contexte sociopolitique et culturel au contexte de la mise en scène	79
CONCLUSIONS	82

ANNEXE A

JE SUIS	86
---------------	----

ANNEXE B

<i>¿QUIÉN PUEDE SABER LO QUE SIGNIFICÓ SER MUJER EN SAN SALVADOR ATENCO?</i>	88
--	----

ANNEXE C

DISTRIBUTION DU TEMPS DE TRAVAIL	92
--	----

ANNEXE D

TABLEAU RÉCAPITULATIF	93
-----------------------------	----

ANNEXE E

PROGRAMME	96
-----------------	----

ANNEXE F

DVD	99
-----------	----

BIBLIOGRAPHIE	100
---------------------	-----

RÉSUMÉ

Pour cette recherche-création en interprétation, je me suis concentrée sur le cheminement d'une interprète, en l'occurrence moi-même, lors d'un processus de création d'un solo dans le but d'analyser la façon dont l'interprète peut évoquer des événements du réel afin de créer du matériel corporel. Pour circonscrire la création, j'ai décidé d'aborder le sujet de la violence faite aux femmes en m'inspirant tout particulièrement des événements qui sont survenus en mai 2006 à San Salvador Atenco, au Mexique, où une vingtaine de femmes ont subi diverses formes de violences sexuelles de la part de policiers lors de la répression d'un mouvement social local. L'idée centrale pour démarrer l'étude est que l'interprète doit se servir de son instrument de travail d'une façon complète, où il est considéré comme un tout qui englobe les aspects physique, vocal et émotif, et où la corporéité (Bernard, 2001) est considérée comme le déclencheur du sens sur scène.

Pour ce faire, je me suis engagée dans un processus de création, accompagnée par la chorégraphe Elodie Lombardo, qui s'est déroulé en trois blocs composés de deux étapes : une d'exploration individuelle de l'interprète-créatrice et l'autre, de travail entre la chorégraphe et l'interprète-créatrice. La formule choisie répondait à la nécessité de stimuler ma participation en tant qu'interprète-créatrice et visait l'échange de propositions entre la chorégraphe et moi. La relation de travail établie a donc eu un impact décisif sur le processus et a privilégié le développement d'une collaboration créative (Levac, 2006; Lepeki, 1998; Newell, 2007). J'ai débuté le travail exploratoire en partant des témoignages de femmes ayant vécu des violences sexuelles à Atenco et des sensations que ces témoignages ont laissé dans mon corps. La méthode de recherche choisie pour cette étude a été l'autoethnographie, laquelle préconise de partir d'un point de vue personnel pour arriver à une connaissance collective, tout en priorisant l'écriture comme moyen d'appropriation et de transmission du savoir (Richardson et Adams, 2005). Le sous-texte, est devenu l'outil préconisé dans mon travail d'interprétation pour traiter des événements du réel, à travers une poétique corporelle. Le solo, résultant du processus de création, a été présenté le 6 novembre 2012.

MOTS-CLÉS : interprète-créatrice, Atenco, violence faite aux femmes, sous-texte de l'interprète, autoethnographie.

INTRODUCTION

La présente étude traite du processus de création d'un solo, processus durant lequel j'ai été accompagnée par la chorégraphe Élodie Lombardo. La création de ce solo avait comme but d'analyser la façon dont, en tant qu'interprète, je peux évoquer la violence faite aux femmes. Ce projet est né du désir d'approfondir mon travail d'interprète (j'ai une formation en danse et en théâtre), ainsi que d'un besoin très personnel de me positionner contre les injustices faites aux femmes et ce, à partir de mon art. Afin de documenter, puis d'analyser ce processus de création, j'ai eu recours à une méthode de recherche autoethnographique, ce choix répondant aux particularités de mon parcours avant et pendant la création. J'ai en effet la nette impression que ce projet a germé en moi bien avant le début de ma maîtrise. Pendant la structuration de mon projet de recherche, j'ai écrit un texte dans lequel je tentais de me présenter et de clarifier ce que je voulais explorer par cette recherche-crédation en interprétation. Ce texte, intitulé *Je suis* (Annexe A), était déjà à l'époque très parlant quant à ce que je souhaitais approfondir par cette recherche. Formulé à l'image d'une cascade de pensées, les diverses sphères entourant mon vécu personnel, mes questionnements artistiques et mes inquiétudes sociopolitiques s'y retrouvent entremêlées, ainsi qu'elles ne peuvent que l'être. Pour mieux m'expliquer, je partagerai ici deux événements qui demeurent très significatifs pour moi.

Octobre 2004. J'ai assisté à la 13ème rencontre de l'ISTA (*International School of Theatre Antropology*), à Sevilla, en Espagne, cette rencontre commémorant également le trentième anniversaire de l'*Odin Teatret*. À l'époque, je rédigeais mon travail de recherche final dans le cadre de mes études de licence en théâtre (au Mexique pour obtenir le diplôme équivalent au baccalauréat, il faut présenter et défendre un travail de recherche). J'ai passé une semaine à faire un travail intensif à plusieurs niveaux : training, conférences, spectacles, discussions, travail de mise en scène, bref, ce fût, une expérience bouleversante et enrichissante. Un spectacle auquel j'ai assisté m'a

fortement marquée : *Itsi Bits*, d'Iben Nagel Rasmussen, actrice au sein de l'*Odin Teatret*. Celui-ci a été présenté en espagnol (ma langue maternelle), tout en conservant des textes en norvégien et en anglais. Ce que j'ai ressenti se situait au-delà de toute forme dramatique ou reliée à une histoire linéaire. Ce spectacle m'a profondément touchée, j'étais émue jusqu'aux larmes. La présence de l'interprète sur scène rayonnait avec une telle force que j'ai commencé à me questionner quant à la présence scénique comme phénomène commun au théâtre et à la danse et intimement lié à l'interprète. Est-ce que la présence scénique se travaille? Comment? Est-ce que l'interprète apprend à gérer sa présence scénique? Est-ce qu'il y a des facteurs qui permettent à l'interprète d'exprimer un engagement plus complet? Ces premiers questionnements qui me paraissent aujourd'hui naïfs allaient mûrir avec le temps.

4 mai 2006. J'habitais encore à Mexico, au Mexique, la ville où je suis née. Je me suis réveillée pour me préparer à une journée de travail comme les autres. On était jeudi, je devais donner un cours de danse pour non-professionnels à l'Université, avant d'aller m'entraîner et répéter avec la compagnie de danse pour laquelle je travaillais à l'époque. J'ai préparé un café et j'ai allumé la télévision pour écouter le téléjournal. Ce que j'ai vu était épouvantable. On y voyait des images en direct de la répression policière à San Salvador Atenco... ATENCO! Des policiers frappant et persécutant des villageois, leur village encerclé... l'état de guerre... mais pire encore, la certitude que cela n'était qu'une infime partie de ce qui devait réellement se dérouler là-bas.

Je commence à pleurer.

Qui, parmi mes amis, peut être là-bas?

J'ai mal partout, j'ai mal à la tête, j'ai mal au ventre, j'ai mal au cœur..

J'ai envie de vomir, envie de courir, envie de crier..

Qu'est-ce que je dois faire? À qui téléphoner? Où aller?

Je me sens nulle, impuissante, pleine de rage.

Qu'est-ce que je fais, moi? Dans une zone de confort, enfermée dans mon petit monde

de danseuse, centrée sur l'amélioration de la performance, entourée d'égo et de superficialité.

Je suis perplexe, paralysée, je ne vais pas bien, tout d'un coup, je tombe malade, j'ai mal partout, la nausée...

Je suis finalement arrivée à me mettre en branle pour quitter mon logis. Ce jeudi, j'ai commencé une journée de travail, j'ai donné mon cours de danse, je me suis entraînée et j'ai répété avec la compagnie de danse. Personne, personne dans mon cercle de travail n'en a parlé... pourquoi? Par apathie? Par désintérêt? La désinformation qui prédomine dans mon pays depuis si longtemps ne permet pas aux habitants d'être vraiment au courant des injustices perpétrées par les gens au pouvoir. J'ai dû attendre la fin de la journée pour parler avec mes amis et obtenir plus de détails sur ce qui s'était vraiment passé. Plus de vingt femmes avaient subi des violences sexuelles de la part de policiers en service et il y avait eu plus d'une centaine d'arrestations illégales. À ce jour, aucun responsable intellectuel n'a été pénalisé.

Ces deux événements ont influencé ma vie et teinté mes aspirations artistiques. Ils ont notamment déclenché des questionnements quant à mon positionnement en tant qu'interprète-créatrice et en tant qu'artiste active en lien avec des problèmes sociaux, puis ont eu des répercussions sur mon projet de maîtrise, ce dont j'ai pris conscience après avoir écrit le texte *Je suis*. Alors que j'allais à tâtons, ces événements ont contribué au démarrage de mon projet, car parfois « il faut chercher à s'unir à la nuit, pour l'œuvrer, pour y œuvrer, pour qu'elle nous travaille et qu'en retour elle travaille en étoile » (Lancri, 2009, p.19).

Dans un désir de mieux comprendre mon cheminement en tant qu'interprète-créatrice et afin de me positionner en tant qu'artiste devant le problème de la violence faite aux femmes, j'ai développé ce projet de recherche-crédation en interprétation. Celui-ci m'a permis d'explorer davantage mon travail d'interprète, puisqu'il offrait la possibilité de traiter de la violence faite aux femmes, sujet qui est intimement lié à mes inquiétudes

personnelles et à mon contexte socioculturel. Mes questionnements et mon vécu m'ont amenée à me demander : Comment puis-je, en tant qu'interprète-créatrice, évoquer la violence faite aux femmes dans un processus de création d'un solo? Mon intuition à la base de ce projet était la suivante. Pour qu'il existe un engagement plus intégral chez l'interprète :

1. il est indispensable de penser l'interprète comme un être qui a un vécu spécifique et qui fait partie d'un contexte social et culturel précis. Chaque interprète est particulier et a des caractéristiques propres en tant qu'artiste et en tant qu'être humain. L'interprète est façonné par son passé, perçoit le présent selon sa conception du monde et évolue de façon unique;
2. il doit y avoir une exploration corporelle holistique. Marquée par ma double formation (danse et théâtre), je considère que la matière expressive de l'interprète, en l'occurrence son corps, est formée par le physique, le vocal, l'émotif et que l'on se doit d'inclure tous ces aspects;
3. il m'apparaît fondamental que des liens intimes entre l'interprète et son métier existent. Ses inquiétudes, ses intérêts, ses peurs, ses désirs, ses affinités doivent foncièrement faire partie de son travail expressif.

La présente étude se déroulera comme suit : dans le première chapitre, j'exposerai la problématique, c'est-à-dire les éléments qui font que le problème de recherche existe; le deuxième chapitre est consacré au cadre théorique qui a cerné la recherche; le chapitre trois traite quant à lui de la méthodologie utilisée, soit l'autoethnographie; dans la quatrième partie du mémoire, je présente le récit de l'interprète-créatrice, c'est-à-dire le récit résultant de mon vécu lors du processus de création; le cinquième chapitre est en outre destiné à la discussion des résultats; enfin, le mémoire se termine par une exposition des conclusions auxquelles je suis arrivée dans cette recherche-création en interprétation.

Il me semble important de signaler que, tout au long du présent mémoire, j'utilise le

mot femme dans son acception basique, c'est-à-dire celle liée au sexe biologique. Pourtant, je ne veux pas négliger les réflexions liées aux multiples interprétations des notions de sexe et de genre. J'aimerais signaler que, malgré le fait que cette étude n'abordera pas ces notions, je considère que les réflexions issues de divers courants féministes et queer sont fortement intéressantes.

CHAPITRE I

PROBLÉMATIQUE

L'artiste est donc foncièrement et nécessairement le vecteur utopique par excellence : celui qui, par son sentir et mouvement, déconstruit la réalité apparente de notre vie quotidienne pour mieux dévoiler le mystère ou, selon le mot de Marc Le Bot « l'énigme » du devenir qui la constitue. En ce sens, il est détenteur d'un pouvoir subversif (ou révolutionnaire, selon certains).

(Bernard, 1999, p. 24)

Dans le cadre de mes études de maîtrise en danse, j'ai réalisé un projet de recherche-crédation en interprétation, en vue d'analyser la façon dont l'interprète aborde le sujet de la violence faite aux femmes. Il s'agissait de créer du matériel corporel lors d'un processus de création d'un solo, celui-ci s'inscrivant dans les tendances de danse contemporaine qui prônent des approches interdisciplinaires. Ce processus m'a en outre permis, en tant qu'interprète-crédatrice, d'avoir la possibilité de naviguer entre mes deux formations, soit la danse et le théâtre.

1.1 Origine de l'étude

Ma démarche a été inductive (Chevrier, 2000), puisque le problème de recherche a émergé de mon vécu et de mes expériences. Tout au long de mes études universitaires en théâtre, j'ai suivi une formation « indépendante » en danse, c'est-à-dire que j'ai suivi des cours et des stages dans différentes institutions. Plus tard, je me suis jointe à une compagnie de danse contemporaine au sein de laquelle la situation des danseurs était difficile : nous n'avions pas de salaire fixe, nos idées et nos opinions n'étaient guère considérées et les relations de travail étaient fortement hiérarchisées. En outre, pour obtenir mon diplôme d'études universitaires de premier cycle en théâtre, j'ai

présenté un travail de recherche intitulé *L'anthropologie théâtrale et le training chez Odin Teatret*. Dans ce travail, j'ai analysé le travail et l'évolution de cette compagnie, notamment le *training* qu'ils ont développé. J'ai essentiellement traité du *training* de Julia Varley, actrice au sein de l'*Odin* depuis 1976. Elle a commencé en suivant le *training* proposé par ses collègues plus expérimentés, avant de structurer son propre entraînement en y intégrant des exercices appris au sein de la compagnie, d'autres techniques scéniques, ainsi que des exercices créés par elle-même. Un point central de son *training* fût le travail vocal, puisqu'elle a longtemps éprouvé des difficultés avec sa voix. À partir d'une recherche constante, elle a réussi à avoir plus de contrôle sur sa voix. La curiosité et l'écoute de ses propres besoins en tant qu'actrice ont joué un rôle important dans sa quête personnelle. Ainsi, en partant de l'expérience de l'*Odin Teatret* et du processus vécu par Julia Varley, j'en suis venue à la conclusion qu'il fallait donner une importance particulière au *training* des acteurs. Selon moi, ce *training* devrait inclure un travail physique de même qu'un travail vocal, qui serait structuré selon les besoins personnels des interprètes en considérant leur vécu et en privilégiant l'apprentissage individuel.

Sur le plan professionnel, j'ai trouvé difficile d'unifier ces deux formations, puisque j'avais la sensation d'être « coupée » ou « divisée ». Je ne voulais pas être une actrice qui répète des textes, ni une danseuse qui ne fait que des mouvements. J'ai l'impression que la tendance à trop privilégier, d'un côté, le déploiement physique en danse et de l'autre, l'interprétation des textes en théâtre, restreint le travail de l'interprète. À mon avis, un point commun et central au théâtre et à la danse réside dans le fait que l'interprète travaille sur lui-même; puisque c'est à partir de son corps qu'il crée, il devient alors son propre matériau. Le corps est l'instrument¹ de l'acteur et du danseur. Comme un musicien qui joue de son instrument, c'est par et dans le corps que l'interprète développe son travail artistique : « un corps matière-matériau, sujet-

¹ Tout au long de la présente étude, j'utiliserai le mot instrument, en rapport au corps de l'interprète, de façon métaphorique.

objet, créateur-crée » (Fontaine, 2004, p. 23). D'après moi, l'interprète (soit de danse, soit de théâtre) doit explorer davantage son instrument et ses diverses composantes : physique, vocal, émotif et intellectuel. Mon sentiment est que, en travaillant d'une façon plus englobante et qui explore tous ces aspects, l'interprète est davantage engagé sur scène.

Ainsi, mon projet est d'abord né du désir de mieux comprendre la place de l'interprète dans le processus de création. Je perçois que l'interprète doit travailler son instrument de façon plus complète, ne plus être qu'une marionnette au service du chorégraphe, mais bien un interprète-créateur collaborant et créant avec le chorégraphe, suivant une relation privilégiant la communication. Pour aborder ce désir, qui s'enracine dans mon univers artistique, j'ai décidé d'entrer en studio pour vivre l'expérience d'un processus de création d'un solo. Le sujet que j'ai proposé d'explorer s'inscrit dans mon univers socioculturel, puisque « le corps est façonné par la société et pour la société, les deux niveaux [corps et société] interférant souvent » (Détrez, 2002, p.221). Aussi ai-je choisi de traiter de la violence faite aux femmes comme sujet de ma création. Au Mexique, cette violence est présente quotidiennement et adopte diverses formes : les regards insistants, le harcèlement verbal, les commentaires sexistes, l'éducation misogyne, etc. Elle est autant présente dans la sphère domestique que dans la société dans son ensemble, par l'inégalité des chances ou la négation du droit de la femme de prendre des décisions quant à son propre corps (par exemple, l'avortement est illégal dans la majorité des régions du pays). J'ai abordé le sujet par le biais d'un événement précis, soit la violence sexuelle qui a eu lieu à Atenco. En 2006, pendant la répression contre les militants et les sympathisants du Front des Peuples pour la Défense de la Terre du village d'Atenco, plus de vingt femmes ont subi des violences sexuelles commises par des policiers. Cet événement est un exemple de terrorisme sexualisé, où les femmes ont été utilisées comme butin de guerre (Filteau, 2009). Ainsi, je me situe en tant que femme mexicaine qui a vécu la violence au quotidien, qui est consciente de la situation des femmes (surtout dans

mon pays) et qui est sympathisante de la cause des femmes ayant vécu le terrorisme sexualisé à Atenco.

En partant d'un tel sujet comme inspiration pour le processus de création, j'ai souhaité avoir un lien direct et personnel avec le travail artistique, et ainsi pouvoir m'exprimer d'une toute autre manière que ce que j'avais vécu auparavant. Ce contact m'a aussi permis d'explorer davantage mon corps scénique. Afin de créer ce solo, j'ai demandé à Élodie Lombardo d'entrer en studio avec moi en tant que chorégraphe. Il me semble important de signaler que le parcours artistique de la chorégraphe Élodie Lombardo se caractérise par une approche interdisciplinaire, où elle travaille avec acteurs, musiciens et artistes de cirque. Cette caractéristique représente un poids considérable, du fait que j'aie été formée en danse et en théâtre. Une autre raison renforçant le choix de la chorégraphe est le fait que dans ses créations, Élodie préconise le rôle de l'interprète en tant que créateur. De plus, elle a déjà travaillé avec des interprètes mexicains et a donc été en contact avec le milieu de la danse contemporaine mexicaine et la culture mexicaine.

1.2 État de la question

Comme je l'ai mentionné précédemment, une des prémisses de cette étude est que le corps est l'instrument avec lequel les acteurs et les danseurs jouent. À mon avis, le corps peut devenir un lieu de connexion interdisciplinaire entre le théâtre et la danse, permettant à l'interprète d'approfondir le travail sur son propre corps, un corps englobant le physique, la voix, les émotions, les sensations, la pensée, le vécu, etc.

Toutefois, dans la culture occidentale, il existe historiquement une perception du corps exclusivement reliée au physique : « Le corps, dès l'Antiquité, est ainsi pensé selon deux voies opposées : l'une pose l'association entre le corps et l'âme, l'autre ne l'envisage que dans sa matérialité, opposé à l'individu même qui le pense » (Detrez, 2002, p. 42). Selon la vision platonicienne, il existe un dualisme entre la pensée et le

corps, ce dernier étant placé à un niveau d'infériorité par rapport à la pensée.

À l'époque moderne, certains penseurs ont plutôt situé le corps au centre de leurs théories, avançant un tout autre point de vue. Le philosophe Maurice Merleau-Ponty avance ainsi l'idée que c'est à partir de la perception du monde propre à chaque individu que « l'être-au-monde » résulte. Pour lui, le corps est le metteur en scène de la perception; « [le] système de puissances motrices ou de puissances perceptives, notre corps n'est pas objet pour un "je pense" : c'est un ensemble de significations vécues qui va vers son équilibre » (1945, p. 179). Dans la même lignée, un autre penseur incontournable est Rudolf Laban, qui a structuré une théorie dont il propose deux concepts centraux : la kinesphère et la dynamosphère. La kinesphère est la totalité de l'espace qui peut être atteint par les mouvements du corps, tandis que la dynamosphère est liée à la qualité des mouvements visibles dans la kinesphère, c'est-à-dire, les dynamiques générées dans le mouvement. La théorie de Laban est très utile pour faire des analyses du mouvement dans les milieux de la danse et du théâtre. En préconisant la place du corps dans l'acte de percevoir, il propose l'idée selon laquelle l'être humain a un sixième sens : « L'espace dynamique n'est saisissable que par notre sixième sens, le sens du mouvement. On pourrait aussi l'appeler "sens de la vibration" ou "sens de fluidité" » (date inconnue, p. 21). Par ailleurs, au sein des différentes approches modernes du corps, on retrouve le champ de l'éducation somatique, qui s'intéresse à la prise de conscience à travers le mouvement, dans un processus d'apprentissage constant. Plusieurs démarches s'inscrivent dans ce courant : Méthode Feldenkrais, Gymnastique Holistique, Body-Mind Centering, technique Alexander. Selon le point de vue de l'éducation somatique :

La personne est « holistique », au sens où les sensations, émotions et pensées font partie d'un tout indissociable et intégré. Le corps est considéré comme « soma » c'est-à-dire comme corps conscient et non comme corps objet à manipuler de l'extérieur. Le soma est un système : toutes les parties sont en relation les unes avec les autres, le tout formant par ailleurs plus que la somme de ses parties. (Le Moal, 2008. p. 806)

Les méthodes d'éducation somatique recherchent le bien-être de la personne et ont donc été conçues pour tous et chacun. Fortement influencé par la Méthode Feldenkrais et par les philosophies orientales, Richard Shusterman propose une approche qu'il appelle la soma-esthétique, soit :

l'étude méliorative et critique de l'expérience et de l'usage du corps, conçu comme le foyer de l'appréciation esthétique-sensorielle (*aisthêsis*) et du façonnement de soi créateur. La soma-esthétique se consacre par conséquent également aux savoirs, aux discours, et aux disciplines qui structurent ce souci somatique, ou qui peuvent contribuer à l'améliorer. (2007, p.33)

Son avis, construit à partir de l'analyse et la critique de divers courants philosophiques ayant façonné la pensée moderne, est que l'on a longtemps entretenu des rapports détachés avec le corps. Par l'approche soma-esthétique, Shusterman met plutôt le corps à l'avant, comme étant un élément fondamental de la philosophie et de l'esthétique.

Certains auteurs priorisent ainsi, dans leurs approches, le corps comme un élément d'une grande importance, au contraire des approches qui négligent le corps en le plaçant en situation d'infériorité. Ce que ces auteurs proposent, chacun à leur façon, est que le corps est en relation avec les autres aspects de l'être humain, avec la connaissance et avec la perception (du monde et de soi-même), et que l'on ne peut donc pas continuer à le considérer comme une entité exclusivement physique. En théâtre et en danse, il a également eu une évolution quant à la manière par laquelle on aborde le corps.

1.2.1 Des rencontres entre le théâtre et le corps

Au théâtre, dans les dernières décennies, la vision traditionnelle de l'acteur comme un orateur de textes a été confrontée à une nouvelle tendance permettant à l'acteur d'explorer son instrument. Ce courant a exploré l'usage plus actif du corps et celui-ci est devenu un outil pour l'interprète, un matériau autoréférentiel.

Dans le *Théâtre et son double* (1964), Antonin Artaud questionne le rapport du corps au théâtre. Fortement influencé par le théâtre balinais, il émet une critique de la place centrale accordée au texte dans la scène européenne. Il pensait plutôt que le théâtre devrait préconiser :

une idée physique et non verbale, où le théâtre est contenu dans les limites de tout ce qui peut se passer sur une scène, indépendamment du texte écrit, au lieu que le théâtre tel que nous le concevons en Occident a partie [*sic*] liée avec le texte et se trouve limité par lui. (p. 105)

Il ne proposait toutefois pas d'éliminer le texte, mais d'enrichir les mises en scène avec des explorations incluant le geste, la musique, voire un côté spirituel. Il proposait un renouvellement du théâtre pour créer un renouvellement dans la société. Pour lui, le théâtre devrait être un bouleversement capable de confronter le spectateur, de le mettre face à ses conflits internes et ses conditionnements, afin de lui permettre de se libérer en se démasquant. Ainsi, à travers une révolte générée par le théâtre, il serait possible de confronter les problèmes sociaux. Artaud a structuré un programme pour accomplir ces propositions et a théorisé chacune des composantes de ce qui il a nommé le Théâtre de la Cruauté. Il a voulu créer celui-ci : « pour ramener au théâtre la notion d'une vie passionnée et convulsive; et c'est dans ce sens de rigueur violente, de condensation extrême des éléments scéniques qu'il faut entendre la cruauté sur laquelle il veut s'appuyer. » (1964, p.189). Il cherchait à trouver un « langage théâtral pur » qui permettrait une communication spirituelle efficace. Les idées développées par Artaud ont fortement influencé le monde du théâtre, ouvrant la porte à d'autres expériences de recherche corporelle.

Jerzy Grotowski, metteur en scène polonais, fût l'un des premiers à inciter ses acteurs à faire une recherche corporelle. Ainsi, la première étape du travail de Grotowski, à titre de directeur du *Teatr Laboratorium*, s'est caractérisée par une recherche sur la technique de l'acteur (qu'il nommait *training*), basé sur des exercices physiques, plastiques et vocaux. L'approche visait à générer un processus d'autoconnaissance, de confrontation et de libération. Pour Grotowski, le comédien devait être un acteur

saint, en faisant en sorte que celui-ci, éliminant ses résistances, « offre un don total de lui-même » (1971, p. 14). Pour ce faire, Grotowski utilisait ce qu'il appelait une voie négative, c'est-à-dire qu'il cherchait à réduire les blocages et les résistances chez les acteurs, les éliminant couche par couche pour arriver à une libération et à une ouverture entière au travail. Il existait une première transgression chez les acteurs qui leur permettait de montrer leurs impulsions et de créer des signes, afin d'arriver à un acte total. Un acte total pour Grotowski était : « sérieux et solennel de révélation. L'acteur doit être absolument sincère. C'est comme une marche vers le sommet de l'organisme de l'acteur en laquelle conscience et instinct sont unis. » (1971, p. 176). Grotowski rejetait le théâtre exagéré et artificiel et lui opposait un théâtre plus simple permettant la communication entre l'acteur et le spectateur où l'acteur agit « de manière *pauvre*, en utilisant seulement son propre corps » (1971, p.19). Dans une communication directe avec le spectateur, il cherchait à créer des spectacles capables de confronter les spectateurs et de générer aussi une transgression chez ceux-ci.

Finalement, Grotowski a étudié si vigoureusement la préparation physique, mentale et spirituelle de l'interprète, qu'il a délaissé les productions scéniques au profit de cette préparation. Cette période a été nommée *le théâtre comme véhicule* par Peter Brook (2009), metteur en scène dont je discuterai plus en détail ci-dessous. Selon lui, Grotowski étudiait le théâtre comme un véhicule pour accéder à une perception plus profonde. Ce travail, développé à Pontedera, en Italie, est demeuré presque secret. À propos de cette étape du travail de Grotowski, Brook affirme que :

Le théâtre est un concept abstrait qui a besoin d'un véhicule pour se concrétiser et le véhicule le plus puissant de toutes les formes de théâtre est l'être humain. Cet individu, cet être humain est toujours un mystère et il est absolument nécessaire qu'il existe quelque part des conditions exceptionnelles qui permettent l'exploration de cet être étrange inconnu qu'est l'acteur. (p. 47)

Brook a également concentré son travail autour de l'idée d'économie, spécifiquement en ce qui concerne la scénographie. Dans *L'espace vide* (1977), il parle d'un espace scénique libre afin que l'acteur puisse le remplir avec son corps et avoir une relation

plus directe avec le spectateur. Une autre caractéristique de son travail est l'interculturalité. En travaillant avec des interprètes d'origines diverses, il s'est rendu compte qu'il existait un langage théâtral capable de dépasser les différences socioculturelles. Pour Brook, le problème de l'acteur occidental réside dans le fait qu'il demeure dans la gamme très réduite des mouvements quotidiens qu'il exécute. À son avis, même les gestes quotidiens et banals représentent un terrain pour explorer les capacités corporelles. Bien qu'il considère que l'acteur doive travailler son corps, il fait une critique de l'entraînement physique en tant qu'unique source de travail de l'acteur et évite les exercices trop musculaires avec ses propres acteurs. Pour Brook (1993), il s'agit plutôt de travailler les aspects corporel, émotionnel et intellectuel pour arriver à une lucidité qui permette que les sources expressives de l'acteur jaillissent. Ainsi, le corps de l'acteur est un tout où le physique, l'émotif et le psychologique sont en équilibre.

De son côté, Eugenio Barba a aussi développé un travail théâtral basé sur le travail corporel de l'acteur. Barba a été fortement influencé par Grotowski lorsqu'il a été son assistant metteur en scène de 1962 à 1964. Barba fondera plus tard l'*Odin Teatret*. Barba (2004, 2008) fait référence à un « corps en vie », à un « corps dilaté » ou à un « corps décidé », c'est-à-dire les corps des interprètes qui, sur scène, sont prêts pour la création, ce qui représente selon lui, une condition cruciale pour la présence scénique. Barba a développé l'étude de l'anthropologie théâtrale en prenant comme référence, entre autres, des auteurs et des metteurs en scène du théâtre occidental (Grotowski, Decroux, Meyerhold, l'*Odin Teatret*, etc.). Il s'est aussi inspiré d'observations réalisées auprès d'acteurs et maîtres de disciplines scéniques provenant de l'Orient (Kathakali, Nô, Kabuki, danses balinaises). L'anthropologie théâtrale est l'étude du comportement de l'interprète sur scène. De façon intéressante, Barba parle d'acteur/danseur, car il ne fait pas de différence entre ces deux disciplines artistiques. Il différencie les techniques quotidiennes et les techniques extra-quotidiennes, les techniques extra-quotidiennes étant observables dans une situation de représentation.

Dans le cadre de l'anthropologie théâtrale, Barba affirme que la pré-expressivité est le niveau d'organisation du travail de l'acteur/danseur et que celle-ci existe dans des différentes techniques scéniques. Il dit que « [l]a pré-expressivité utilise en effet des principes pour faire acquérir présence et vie à l'acteur/danseur » (2008, p.198), qu'il appelle les « principes-qui-reviennent ». Ainsi selon lui, le corps engagé de l'interprète, grâce aux techniques extra-quotidiennes, développe une présence scénique.

Barba trouve également important l'équilibre de tous les aspects du corps. Il va parler de corps-esprit comme étant le corps qui, une fois une certaine technique acquise, va chercher un sens, une cohérence dans son savoir-faire :

L'éclosion de significations imprévues est rendue possible par la mobilisation de toutes nos énergies, physiques et mentales [...] Les exercices de *training* physique permettent de développer un nouveau comportement... Mais cette habilité croupit dans une réalité plate si elle n'atteint pas les profondeurs de l'individu. (2004, p. 139).

Ainsi, l'interculturalité est ce qui a nourri le travail de maîtres tels qu'Artaud, Grotowski, Brook et Barba, puisque c'est lors de l'observation de formes de représentation non-occidentales que leurs réflexions ont surgi. En étudiant d'autres arts scéniques, ils se sont aperçus de l'intégration du travail corporel que ceux-ci faisaient. Bien que chacune de ces recherches ait eu un déroulement spécifique, ils ont tous proposé que l'aspect physique doive être complété par les autres aspects.

1.2.2 Quelle approche corporelle en danse contemporaine?

Dans la danse, le travail corporel de l'interprète semble évident, étant donné qu'« être danseur, c'est choisir le corps et le mouvement du corps comme champ de relation avec le monde, comme instrument de savoir, de pensée, et d'expression » (Louppe, 2004, p. 61). Dans cette discipline, le sujet de discussion porte plutôt sur le rapport au corps de l'interprète. Arguel (1992) parle d'une « triple particularité » du corps du

danseur :

celle d'être un *OUTIL*, un instrument : le corps technicisé, un artefact, un artifice ; celle d'être un *VÉHICULE* : le corps fait exister la danse dans ses modalités expressives et communicatives – le corps messager d'émotions, de sentiments, de sensation, d'idées, etc ; enfin celle d'être une *MATIÈRE* : le support matériel et technique de la danse qui lui donne existence et densité. (p. 204)

Le corps en danse est parfois traité comme un objet ou uniquement comme un outil, pour reprendre le terme d'Arguel. Cette vision néglige la singularité de l'interprète et en conséquent, les possibilités expressives de chaque individu. Selon Schulmann (1997), le danseur a été « chosifié ». Elle avance donc qu'il est maintenant « légitime de rendre aux danseurs une identité plus complète que leur simple corps œuvrant à rendre visible l'imaginaire d'autrui. » (1997, p. 43) Il y a actuellement des approches qui valorisent le travail émotif et une corporéité qui se situe au-delà de la technique. Davida (1993) souligne que les danseurs sont aujourd'hui davantage intéressés à élargir la connaissance de leur propre instrument, aussi leur entraînement emprunte-t-il une vaste gamme de techniques de danse, de même que des techniques somatiques, d'autres techniques scéniques (théâtre, cirque, chant, musique, etc.) et des techniques physiques (par exemple le yoga). « Le danseur évolue vers une pluridisciplinarité qui, outre la maîtrise de son corps, embrasse une étendue expressive de plus en plus large. » (Schulmann, 1997, p. 38) Le corps du danseur est de moins en moins traité comme un objet et on accorde une importance accrue à sa subjectivité, son vécu, ses émotions, ses idées et ses inquiétudes.

Un exemple remarquable est le travail de la chorégraphe Pina Bausch qui a été développé au sein de la compagnie *Le Tanztheater* dès 1976. Son travail a été défini à la fois comme féministe, expressionniste, comme du théâtre et de la danse. Cependant, à chaque fois que l'on lui demandait de définir son travail, elle se refusait à classer ses créations. Une des caractéristiques de son travail fût l'usage de mouvements quotidiens et l'utilisation de la parole, ce qui n'appartient pas à une

conception traditionnelle de ce que devrait être la danse. Si dans la danse, on fait parler le corps; dans le travail de Pina Bausch, quand l'expression par le corps ne suffit plus, on fait place à la parole (Beydon, 1988). Les interprètes étaient poussés à trouver leur propre langage, un langage intimement lié à leur vécu. « Le corps n'est plus un moyen pour arriver au but, mais l'objet même de la représentation. C'est une nouveauté dans l'histoire de la danse : le corps raconte sa propre histoire » (Servos, 2001, p. 29) Ainsi, la chorégraphe a composé ses œuvres à partir des improvisations des dansacteurs, terme utilisé par Beydon (1988) pour faire référence aux interprètes de la compagnie, ces improvisations naissant des questions qui leur étaient adressées. Selon Lepecki (1998), c'est à partir du travail de Pina Bausch que cette approche s'est par la suite répandue. Il identifie ainsi un courant de création chorégraphique qu'il a nommé « ethnographique ». En effet, Lepecki fait une analogie entre le travail d'un ethnologue et celui de Bausch qui procédait « au collage des données pour aboutir à la "pièce" finale [...] en utilisant sa troupe de danseurs comme "communauté" primaire » (p. 184). Il existe ainsi une négation du concept de personnage, étant donné que les interprètes demeurent toujours eux-mêmes. De ce fait, ce qu'on voit sur scène est une partie de leur personnalité ou des « géographies individuelles » pour reprendre le terme de Beydon (1988).

Le travail de Pina Bausch est notable et on peut dire que d'un point de vue historique, elle a élargi les possibilités de création en danse contemporaine. Il existe maintenant des tendances en danse contemporaine qui préconisent un engagement personnel de l'interprète et qui valorisent son travail créatif. Toutefois, le point de vue de l'interprète, en tant que collaborateur dans la création, est peu étudié et décrit. Comme le mentionne Levac (2006) : « Cette part créative de l'interprète dès les premiers balbutiements de l'œuvre est courante mais méconnue » (p. 46). Au sein du programme de maîtrise en danse de l'UQÀM, bien que l'interprétation soit l'un des champs de recherche, les mémoires portant sur le travail de l'interprète sont encore peu nombreux.

1.2.3 Théâtralité

Ces réflexions complètent la conception du corps en tant qu'instrument de l'interprète en danse et en théâtre, tout donnant une attention particulière à la façon par laquelle aborder le travail corporel, pour que celui-ci ne soit pas que physique. À mon avis, une notion très parlante par rapport à cette idée est celle de la théâtralité. Or, la théâtralité est une notion polysémique qui :

may be defined as a particular mode of using signs or as a particular kind of semiotic process in which particular signs (human beings and objects of their environment) are employed as signs of signs - by their producers, or their recipients. Thus a shift of the dominance within the semiotic functions determines when theatricality appears. (Fischer-Lichte, 1995, p. 88)

La théâtralité dans le sens artaudien, tel que signalé par Pavis (2002), « s'oppose à la littérature, au théâtre de texte, aux moyens écrits, aux dialogues et même parfois à la narrativité et à la "dramaticité" d'une fable logiquement construite » (p. 358). De son côté, Féral (1988) expose que la théâtralité est ce qui est à la source du théâtre tout en permettant aussi de le dépasser. L'auteure souligne l'existence d'une « dynamique perceptive, celle du regard qui lie un regardé (sujet ou objet) et un regardant » (Féral, 1988, p. 358). La théâtralité peut être liée aux différents éléments du théâtre, elle peut aussi être présente dans d'autres disciplines, voire dans le quotidien. Féral propose une synthèse de ce qu'est pour elle la théâtralité :

1) un acte de transformation du réel, du sujet, du corps, de l'espace, du temps, donc un travail au niveau de la représentation; 2) un acte de transgression du quotidien par l'acte même de la création; 3) un acte qui implique l'ostension du corps, une sémiotisation des signes; 4) la présence d'un sujet qui met en place les structures de l'imaginaire à travers le corps (Féral, 1988, p. 361).

Elle affirme ensuite que l'acteur peut être détenteur et générateur de la théâtralité.

De la même façon, Michèle Febvre (1995) place la théâtralité à l'origine du théâtre et elle propose de la « libérer » du théâtre, afin qu'elle devienne un phénomène extra-théâtral. Ainsi, en analysant un tel phénomène dans la danse contemporaine, elle avance que :

[t]oute la théâtralité chorégraphique contemporaine s'enracine dans la matérialité du corps dansant, son immédiateté, libre de tout modèle à figurer, de toute représentation... le corps dansant n'est pas là à la place d'autre chose, il ne remplace rien, il devient le centre d'une théâtralité pour soi. (Febvre, 1987, p. 80)

Même si, pour qu'il existe de la théâtralité, il doit y avoir un regardé et un regardant, le corps de l'interprète est un axe de la théâtralité. Féral (1988) fait référence au « corps de l'acteur » tandis que Febvre (1995) parle de la « corporéité dansante ». Ainsi, le corps de l'interprète, c'est-à-dire le corps scénique, peut développer une théâtralité par lui-même. Je trouve que la notion de théâtralité est une première piste pour soutenir l'idée du corps comme noyau interdisciplinaire de la danse et du théâtre. Dans une voie similaire, le concept de corporéité développé par Michel Bernard (2001), met en évidence le rôle du corps en tant qu'émetteur de sens. Il propose que, bien avant de parler de musicalité, de théâtralité ou d'expressivité du corps dansant, la corporéité fait référence au lien entre l'imaginaire et la sensation : « le travail sensoriel complexe du danseur porte en lui-même une fiction originaire qu'il exhibe, déploie et véhicule par sa seule performance scénique » (p. 100). De ce fait, le concept de corporéité souligne que le corps en scène est porteur d'un pouvoir multisensoriel.

1.2.4 Le sujet de la création

Comme je l'ai mentionné, je considère que l'interprète (soit de danse, soit de théâtre) devrait approfondir le travail sur son propre corps, un corps qui englobe le physique, la voix, les émotions, les pensées, le vécu, etc. Par ailleurs, le corps de l'interprète peut en lui-même être porteur d'une théâtralité et, comme le suggère le concept de corporéité proposé par Michel Bernard, le corps sur scène est l'élément déclencheur de sensations (2001). Ainsi, dans le cadre de ma recherche-crédation en interprétation, j'ai analysé le chemin que j'ai emprunté pendant un processus de création, pour arriver à la création d'un matériau corporel, soit un corps poétique qui peut créer du sens :

« Par 'sens', surtout en danse contemporaine, il va sans dire que nous sommes loin d'une narrativité qui se contenterait de dégager la présence d'un référent. Le sens étant plutôt cet objectif innommé que la danse interroge sans le décrire » (Louppe, 2004, p.24).

Pour contribuer à une meilleure connaissance du processus de création chez l'interprète, j'ai proposé d'aborder un sujet tiré du réel. Le sujet de création est axé sur la violence faite aux femmes; cette violence étant présente à plusieurs niveaux, que ce soit de manière quotidienne, ou dans le cadre d'événements plus précis. Je me suis particulièrement inspirée du cas de la violence sexuelle lors des arrestations à San Salvador Atenco le 4 mai 2006. Comme je l'ai expliqué précédemment, l'idée de départ était qu'en traitant d'un tel sujet, j'aurais un engagement personnel, étant donné qu'il s'agit d'un sujet lié à mon contexte socioculturel. Car, « [o]n l'aura compris, notre rapport au corps, c'est notre rapport au monde. Un geste, une danse, une chorégraphie ne peuvent s'extraire du contexte qui les produit » (Martin, 2006, p. 74). Ainsi, le choix de la violence faite aux femmes comme sujet pour amorcer le processus de création, répondait à mes inquiétudes personnelles et sociales, lesquelles sont également liées à mes inquiétudes artistiques. À travers un projet qui cherche à mieux comprendre le métier de l'interprète, je cherche aussi à me positionner en tant qu'artiste face à une situation d'inégalité et d'injustice. Comme l'a signalé Martin (2006), de plus en plus l'intérêt :

se situe majoritairement dans les dimensions critique et politique de la danse (entendues ici dans leur sens large), dans sa capacité à se questionner et à s'ébranler, et à interroger non seulement les modèles qui l'ont forgée mais tout et absolument tout ce qui l'entoure : identité, altérité, hybridité, perte d'équilibre, mal de vivre, perte de sens, consumérisme, marchandisation de l'art, chosification du corps, urbanité, pauvreté, violence, inégalité, guerre, épuisement des ressources, etc. (la liste pourrait être très longue). L'art, la danse, comme laboratoire d'observation de l'art, de la culture, de la société, de l'économie, de la globalisation, etc. L'art, la danse, comme premier dénonciateur commun. (p.71)

Puisque je m'inspire d'un événement du réel très précis, il me semble pertinent de

faire une introduction succincte de ce qui s'est passé les 3 et 4 mai 2006.

San Salvador Atenco, est un village de paysans, situé à environ quarante minutes de route de la ville de Mexico. Les habitants d'Atenco se caractérisent pour leur enracinement à leur milieu et pour leur forte organisation politique. En 2001, il y a eu une tentative d'exproprier des terres qui appartiennent aux paysans d'Atenco, dans le but de construire un nouvel aéroport international. Les habitants se sont organisés pour contester l'expropriation et ont formé le Front des Peuples pour la Défense de la Terre (FPDT). Après une longue lutte, ils ont fait invalider le projet en 2002. Le 3 mai 2006, le FPDT s'est mobilisé en appui à des vendeurs de fleurs qui s'opposaient aux forces de l'ordre et a fait un appel public à des sympathisants pour qu'ils les aident à résister contre la répression policière dont ils faisaient l'objet. Quelques centaines de personnes se sont alors déplacées à Atenco. La nuit du 3 au 4 mai, il y a eu des affrontements opposant les militants aux policiers. Le lendemain, environ quatre mille policiers sont entrés dans le village, procédant à des arrestations massives et illégales, perpétrant des abus physiques, ainsi que des violences sexuelles contre une vingtaine de militantes.

1.3 But de l'étude et question de recherche

Le but de l'étude est d'analyser ma façon de créer, en tant qu'interprète, lors d'un processus de création d'un solo ayant pour sujet la violence faite aux femmes. L'objectif est de créer du matériel corporel, à partir d'un sujet jaillissant du réel, qui deviendra sur scène un corps poétique porteur de sens et déclencheur de sensations. Pour ce faire, j'ai demandé à Élodie Lombardo de collaborer dans le processus de création en tant que chorégraphe.

Ma question de recherche s'énonce donc comme suit : Comment puis-je, en tant qu'interprète-créatrice, évoquer la violence faite aux femmes dans un processus de création d'un solo?

1.4 Méthodologie

Dans le cadre de cette étude, je vais décrire l'expérience vécue du point de vue de l'interprète, afin d'analyser les enjeux de mon processus de création. J'ai cherché à théoriser ma pratique par l'élaboration d'un projet artistique (Bruneau et Bruns, 2007, p. 166). Le processus de création s'est divisé en deux étapes : l'étape d'exploration individuelle de l'interprète-créatrice et l'étape de travail entre la chorégraphe et l'interprète. J'ai utilisé comme méthode de recherche l'autoethnographie, qui rend possible l'expression de mon expérience dans le processus de création, puisque celle-ci « se caractérise par une écriture au "je" qui permet l'aller-retour entre l'expérience personnelle et les dimensions culturelles afin de mettre en résonance la part intérieure et la plus sensible du soi. » (Fortin, 2009, p. 104). Cette méthode de recherche a été très pertinente, puisqu'elle a aidé à valoriser la subjectivité de l'interprète dans un processus de création, ainsi qu'à mettre en évidence ma critique face au problème de la violence faite aux femmes et souligner mon positionnement politique en rapport au terrorisme d'État exercé à Atenco en 2006. Comme l'annonce Holman (2005), l'autoethnographie fait appel au pouvoir de la narrativité en tant qu'outil politique. La méthodologie utilisée, tant pour la création que pour la recherche, est détaillée dans le Chapitre III.

1.5 Limites et pertinence de l'étude

Cette étude comporte le risque d'être très subjective car, en parlant de mon expérience, je ne fais référence qu'à ma perception. De même, le processus de création a été développé selon ma singularité et mes besoins en tant qu'interprète. Toutefois, puisque chaque interprète est différent et que chacun prend ses propres chemins, je ne peux que parler de ma façon de percevoir l'expérience. En réalisant cette étude, je veux contribuer à la compréhension du rôle de l'interprète dans le processus de création chorégraphique, selon sa propre perspective. En prenant la

parole, je cherche à mettre en valeur ce travail et ainsi potentiellement inspirer d'autres interprètes, voire avoir une certaine résonance dans leurs propres processus.

CHAPITRE II

CADRE THÉORIQUE

[...] je pense qu'il y a une chose à faire, c'est interpréter en vue de démasquer. Pour lutter contre cette stratégie paralysante, restrictive, et cette réification du « sujet convenable » pour l'art et pour la danse, cette interprétation doit faire l'objet d'une *performance* bien précise, en tant que forme d'un mouvement radical, un mouvement de et dans l'interprétation, un mouvement qui doit envahir et parcourir les limites mêmes du discours conservateur et sa politique violente de classification et d'exclusion (Lepecki, 1998, p.192).

Une des idées centrales de la présente étude est que l'interprète, que ce soit de danse ou de théâtre, travaille avec le corps comme moyen d'expression, comme façon d'être ici et maintenant sur scène. De façon métaphorique, l'interprète joue de son corps et le corps est donc son instrument. Comme je l'ai exposé dans le chapitre précédent, le corps est souvent réduit à son seul aspect physique. Il existe cependant des approches, en théâtre et en danse, qui cherchent à développer un travail plus complet du corps.

Arguel (1992) parle du corps comme étant le principal matériau de la danse. Elle attribue trois caractéristiques à ce dernier : le corps comme outil, le corps comme véhicule et le corps comme matière. En relation avec la première particularité, c'est-à-dire le corps comme outil, l'auteure fait référence au travail technique que le danseur développe tout au long de sa formation et qui est présent pendant sa vie professionnelle. Il existe donc une métamorphose physique par la technique. Le corps sur scène va de ce fait transmettre, communiquer et exprimer, devenant un véhicule par lequel l'événement artistique a lieu. Par ailleurs, le corps est lié au langage particulier proposé par le chorégraphe, ce qui fait de lui une matière; pour le danseur, son corps représente le matériau de travail primordial, tandis que pour le chorégraphe,

le corps du danseur devient un autre matériau pour son travail. Aussi, le corps est perçu comme un « objet pluridimensionnel » (Arguel, 1992. p. 206) qui inclut des émotions, des sentiments, le physique, le social, le personnel. Certes, une des caractéristiques ciblées par Arguel est celle dans laquelle :

le corps du danseur véhicule, transmet des émotions – y compris kinesthésiques –, des sentiments, etc. Il se fait messenger de valeurs culturelles de tradition ou de modernité. Symbole incarné d'une mémoire collective ou exprimant sa propre vision du monde, le danseur confère à la danse une double valeur d'usage – en chair et en os : concrétude physique – et de symbole – monde de l'imaginaire individuel et/ou collectif (p. 207).

Je trouve qu'une telle caractéristique en dit long sur l'importance du travail de l'interprète sur son corps. En préconisant la vision du corps comme véhicule, on peut « remettre le danseur et sa corporéité à l'origine de l'art de la danse » (Schulmann, 1997, p.42). Dans ce sens, la notion de théâtralité devient aussi substantielle. Bien qu'elle soit polysémique, l'aspect que je retiens de cette notion, dans le cadre de la présente étude, est que le corps de l'interprète peut développer une théâtralité par lui-même :

le corps est le lieu d'une intensification sensible qui, poussé à ses extrémités, crée un « trop à voir » exaspérant les sens [...] une confrontation des niveaux de sensation que font vivre des « états de corps » en scène, écartelés entre une figuration mimétique éclatée [...] et des Figures qui se présentent comme des agglomérations de sensations (Lesage, 2008, p. 25).

La théâtralité est une notion présente dans la danse et dans le théâtre, et le corps constitue l'aspect en commun entre ces deux disciplines artistiques. À mon avis, le corps de l'interprète est un noyau interdisciplinaire entre le théâtre et la danse, ainsi la notion de théâtralité ouvre la possibilité d'un corps interdisciplinaire. De son côté, Bernard (2001) détaille cette idée et propose qu'avant même de parler de musicalité, théâtralité ou expressivité du corps dansant, la corporéité fait référence au lien entre l'imaginaire et la sensation. Pour lui, la théâtralité résulte de la modulation du travail du corps, tandis que le concept de corporéité souligne la place du corps comme déclencheur des sensations. Il traite donc de la corporéité comme d'un concept propre

aux arts scéniques, notamment à la danse.

2.1 Le concept de corporéité

Bernard (2001) développe le concept de corporéité en s'appuyant sur des théories philosophiques et esthétiques (notamment celles de Merleau-Ponty, Ehrenzweig, Deleuze et Guattari) qui préconisent une approche non traditionnelle du corps :

le modèle traditionnel de « corps » n'est pas exempt de présupposés lourds de conséquences. Héritier d'une tradition théologique-métaphysique qui en fait le support d'une vision ontologique ordonnée du monde, il s'est vu investi et envahi par le projet technico-scientifique d'un capitalisme triomphant : notre expérience quotidienne se trouve *a priori* in-formée et normalisée par l'imaginaire social et le discours que ce modèle engendre et promeut (p. 20).

Ainsi, au lieu d'utiliser le mot corps, en évitant notamment les possibles malentendus que celui-ci peut entraîner, Bernard présente le concept de corporéité qui propose une vision différente du corps et surtout, un autre point de vue de la conception et de l'analyse des arts de la scène. Pour l'auteur, la corporéité est le déclencheur de sens sur scène. Elle transmet des sensations dans l'éphémère du spectacle en générant un jeu de perceptions. En ce qui a trait à cette même idée de perception, Bernard (2001) analyse la théorie chiasmatique de Merleau-Ponty :

théorie qui l'a conduit, comme on le sait, à faire « implorer » pour ainsi dire le concept classique de « corps » au profit d'une entité énigmatique bien qu'empiriquement vécue, correspondant, écrit-il, à « la généralité du Sensible en soi », étrange milieu ou tissu réversible qui, à la manière des éléments naturels (eau, air, terre ou feu), envelopperait ou immergerait les êtres, mieux tout l'être aussi bien collectif qu'individuel, spirituel aussi bien que matériel, et qu'il désigne par le terme ambigu de « chair » (p. 95).

De telle manière, en tenant compte du fait que la perception est un fonctionnement ambivalent où il y a des croisements de sensations, Bernard nomme quatre chiasmes : l'intrasensoriel, l'intersensoriel, le parasensoriel et celui qui rend possible l'intercorporéité (Bernard, 2001). Le premier chiasme, l'intrasensoriel, a lieu à l'intérieur de chaque sens, étant donné que l'acte de sentir a la caractéristique

paradoxale d'être en même temps passif et actif (par exemple, voir et être vu). Le chiasme intersensoriel est celui où les sens ont un croisement entre eux, comme la correspondance existant entre la vue et le toucher. Le troisième chiasme est le parasensoriel où il y a un rapport entre l'acte de sentir et l'acte d'énonciation, soit verbale, soit écrite. Le dernier chiasme mentionné par Bernard se situe dans l'intercorporéité, à savoir la relation entre les incorporéités. D'après l'auteur, ce chiasme est particulier aux arts de la scène, car on peut le distinguer lors de la représentation dans la relation de perception qui s'établit entre l'interprète et le spectateur :

Si la incorporéité dansante est bien une dynamique de métamorphose incessante déterminée conjointement par un jeu auto-réflexif permanent de tissage et dé tissage de la temporalité et de défi de la gravitation, elle ne peut pas ne pas s'alimenter et être mue fondamentalement par cette mécanique fictionnaire secrète de la sensation. (p. 99-100)

Ainsi, Bernard met l'emphasis sur la puissance de la incorporéité pour développer des sensations et conséquemment, stimuler l'imaginaire du spectateur.

Le concept de incorporéité développé par Bernard (2001) semble pertinent pour me situer dans une démarche qui d'emblée, ne considère plus le corps comme un objet physique avec lequel on travaille sur scène. L'usage du mot incorporéité répond au désir de souligner l'importance du travail de l'interprète sur lui-même, sur son instrument dans une vision plus vaste que celle limitée, de l'aspect physique. Par l'exploration de la incorporéité, on répond au projet de la danse d'« exploiter *prioritairement* sa propre poétique immanente à sa seule praxis sensorielle » (Bernard, 2001, p.100). Le concept prend en considération le fait que la incorporéité est le déclencheur de sensations par excellence, de même que le noyau chiasmatique du travail sur scène. Ainsi, les chiasmes identifiés par Bernard (l'intrasensoriel, l'intersensoriel, le parasensoriel et l'intercorporéité), basés sur la théorie de Merleau-Ponty, s'avèrent indispensables pour comprendre la façon dont les sensations sont perçues par l'individu. En gardant cela en tête, la relation établie entre le chorégraphe et le danseur prend une place prépondérante, favorisant la légitimation du travail de

l'interprète en tant qu'être créateur.

2.2 La place de l'interprète dans le processus de création

De cette façon, et ainsi que l'avance Arguel (1992), une des particularités du corps en danse est d'être un véhicule qui transmet des émotions et comme le propose Bernard (2001), cette corporéité produit des sensations. Or, à la lumière de ce qu'expose Arguel (1992), le corps en danse est aussi traité comme un objet qui doit d'abord acquérir une technique et ensuite, transmettre des émotions, en regard à ce que le chorégraphe cherche à exprimer. L'auteure considère qu'« avant de se plier à la volonté d'un chorégraphe, cette matière vivante humaine s'est rompue à celle du danseur lui-même, soumise à une double contrainte physique et artistique, à une double contingence d'objet-sujet » (Arguel, 1992, p. 208). Quant au rôle de l'interprète en danse, Schulmann dénonce : « on l'a considéré à tort comme une marionnette exécutante, au mieux virtuose, au pire on a considéré sa gestuelle comme un matériau chorégraphique. Cette conception se fait au détriment de l'interprète, c'est-à-dire du danseur, qu'elle réduit et réifie » (1997, p. 36). Par conséquent, je considère essentiel d'envisager l'approche du corps en danse, ainsi que la démarche privilégiée par le chorégraphe puisque celle aura un impact certain sur la façon dont le corps sera traité : « [a]insi du chorégraphe qui travaille le corps comme matière expressive et/ou formelle, au chorégraphe qui travaille sur la matière espace et temps en utilisant le graphisme du corps [...] se produit un changement de matière chorégraphique » (Arguel, 1992, p. 209). Pour cette raison, la relation particulière existant entre le chorégraphe et l'interprète définit également le type de création qui s'ensuivra.

En danse contemporaine, le danseur est de plus en plus sollicité pour collaborer au processus de création, ce qui engendre des nouvelles relations chorégraphe-interprète, de même que divers niveaux d'implication pour l'interprète. De même, comme Levac

(2006) l'énonce, « le danseur devient en quelque sorte créateur, sans toutefois endosser le rôle de chorégraphe » (p. 45-46). En partant de sa propre expérience en tant qu'interprète de danse contemporaine, Levac identifie deux approches dans le processus de création chorégraphique : la directive et l'incitative, cette dernière pouvant être soit semi-dirigée, soit libre et ouverte. De son côté, Newell (2007) porte un regard sur les aspects esthétique, somatique et sociopolitique de la relation entre le danseur et le chorégraphe lors du processus de création. Elle propose quatre rôles pour le danseur : exécutant, interprète, participant et improvisateur. Dans la construction de chacun de ces rôles, l'auteure prend en compte la place de la subjectivité du danseur, l'utilisation du corps, la répartition de l'autorité, les relations hiérarchisées versus les relations horizontales, ainsi que le danseur objet versus le danseur sujet.

Dans la première approche proposée par Levac (2006), c'est-à-dire l'approche directive, les mouvements sont proposés par le chorégraphe et la tâche du danseur est de les imiter. Les capacités techniques du danseur sont décisives pour la reproduction de la gestuelle demandée par le chorégraphe. Dans une voie similaire, Newell (2007) identifie cette approche comme étant celle où le danseur a le rôle d'exécutant, où l'on privilégie la reproduction des mouvements et des émotions dictés par le chorégraphe. La subjectivité du danseur n'a pas de place. L'exécutant répète la forme externe du chorégraphe ou la forme d'un autre exécutant : « The executant dancer's body becomes little more than a repository for the form of the *other*, the choreographer » (Newell, 2007, p. 19). Dans ce contexte, les relations de travail hiérarchisées sont très marquées et commencent à se développer au tout début de la formation.

Levac (2006) aborde aussi ce qu'elle appelle l'approche incitative, dans laquelle le danseur collabore à la création du matériel chorégraphique d'après les consignes ou les questionnements déterminés par le chorégraphe. C'est à partir du matériel proposé par le danseur que le chorégraphe structure l'œuvre. Selon l'auteure, on retrouve dans

une telle approche une échelle de contributions allant d'un mode semi-dirigé à un mode plus libre. Cette approche peut être en relation avec deux des rôles suggérés par Newell (2007), soit interprète et participant. Le rôle d'interprète est celui permettant plus de liberté expressive. Ce type de danseur a un entraînement aux différentes techniques de danse et parfois à des techniques somatiques. Il existe un dialogue entre le chorégraphe et le danseur. Le corps du danseur est considéré comme un véhicule pour la circulation du sens et, à partir des prises de conscience du danseur, les sensations seront plus approfondies. Le participant, quant à lui, collabore directement au processus créatif. Il existe alors une communauté d'étude intégrée par les danseurs, le chorégraphe et parfois d'autres collaborateurs, où le matériel chorégraphique est issu des discussions et des improvisations. Puisque la subjectivité et l'autonomie du danseur ont une place prédominante dans cette démarche où l'interdisciplinarité est favorisée, le corps du danseur:

is not simply a filter for ideas ; her entire being is valued as a [*sic*] ingredient in the work. The choreographer does not propose movement which is then passed through the dancer's inner landscape, as the role of interpreter would require. Rather, she provokes the dancer with philosophical, sociological or political ideas and the dancer invents movement in response. The dancer does not simply listen to how proposed movement resonates in her body, she must go deeply into her body's lived intellectual and perceptual experience and compose (p. 23).

Dans le rôle de participant, Newell (2007) remarque la présence de la communauté d'étude comme moyen de création, ce que Lepecki (1998) appelle composition ethnographique. Dans ce courant, la création se base sur l'artiste en relation avec un certain contexte culturel et sociopolitique. Toujours selon Lepecki, c'est à partir du travail de Pina Bausch qu'une telle approche a été répandue, l'ayant d'ailleurs identifiée comme le courant de l'avant-garde post-bauschienne. Il reconnaît une similitude entre le travail d'un ethnographe et celui développé par la chorégraphe : « elle pose des questions pour lesquelles elle attend une réponse; elle prend des notes, observe, et enfin, construit un discours, une œuvre d'art basée sur les réponses qu'elle aura obtenues de sa troupe de danseurs triés sur le volet » (Lepecki, 1998, p. 184).

Cette façon de composer, basée sur le collage des points de vue des membres de la communauté d'étude, sollicite une autre façon

d'être danseur [...]. Il doit savoir comment « réécrire » ce réel afin de donner au chorégraphe, non pas une matière première, mais, déjà, un « arrangement artificiel ». La matière pour la composition est déjà composée. La tâche du chorégraphe consiste alors à extrapoler cette matière et à trouver une logique qui la sert au mieux, tout en préservant la pureté de son essence (p. 186).

L'auteur expose que, dans cette forme de composition, il s'avère indispensable de repenser le rôle de l'interprète et de prendre en compte qu'un autre type de présence est demandé « permettant au danseur d'exploser ses limites d'entraînement et de présenter au chorégraphe un corps beaucoup plus dense : un corps individualisé chargé de subjectivité, et un corps commun, regorgeant d'expériences partagées » (1998, p. 189). Une autre caractéristique de la composition ethnographique est la motivation politico-sociale; l'artiste qui s'inscrit dans ce courant

déplace l'axe de la composition des explorations des moyens dont dispose l'artiste vers les interventions dans son milieu culturel et politico-social. À cet égard, l'artiste ethnographe avant-gardiste se positionne solidement au sein de la communauté qui l'entoure, afin d'observer, interpréter et transformer simultanément cette communauté dans son art (Lepecki, 1998, p. 183).

Newell (2007) propose aussi un quatrième rôle, celui d'improvisateur, qui se caractérise par la création dans le moment de la représentation. On peut identifier la composition spontanée comme le moyen de création préconisé. Les explorations sont faites sur scène, l'improvisateur développe donc des capacités, telles que la création du mouvement, l'adaptation constante à l'espace, la réactivation de relations avec les autres danseurs et avec le public, la conception du contexte, la réponse rapide aux imprévus, etc. Finalement, l'approche incitative dont parle Levac (2006), est celle qui sera préconisée dans ma recherche, de même que les rôles d'interprète et de participant décrits par Newell (2007). De plus, la composition ethnographique, que Lepecki (1998) cible à partir du travail de Bausch, me donne des pistes pour définir la relation de travail développée dans le processus de création. Cette approche est apparue pertinente parce que, d'une part c'est une méthode de composition qui

privilégie la participation du danseur en partant de sa subjectivité et que, d'autre part, c'est une méthode qui explore des thèmes liés au contexte sociopolitique.

2.3 Présence scénique

Comme le propose Lepecki (1998), afin de développer une nouvelle approche dans le processus de création, il est aussi nécessaire de réfléchir à une nouvelle façon d'être danseur. La composition ethnographique sollicite un engagement personnel en tant que danseur, de même qu'une participation qui met en jeu son point de vue par rapport au contexte sociopolitique dans lequel on se situe. Ainsi, par le biais de cette méthode, on arrive à une « présence chargée socialement » (Lepecki, 1998, p. 189). En général, dans les arts scéniques, le terme présence est utilisé pour faire référence au travail de l'interprète sur scène, il n'existe toutefois pas de définition unanime de la présence scénique.

Dans le *Dictionnaire étymologique de la langue française* (2008), Bloch et Wartburg expliquent que le mot présence vient du latin *praesens* qui indique ce qui vient avant moi, ce qui est devant moi. Il est lié au mot présent qui a, entre autres, pris le sens suivant : « actif, qui agit immédiatement » (p. 508). Selon la définition de Vincent Houillon, dans le *Dictionnaire de Philosophie* (Zarader, 2007), la présence « est l'acte de ce qui est présent et ce qui est donné à une conscience » (p. 467). En considérant la racine étymologique, *praesentia*, *praesens*, l'auteur considère que « la pré-sence est la venue même de l'événement d'être » (p. 467). Dans le même ouvrage, Camille Riquier analyse le mot présent, ayant la même étymologie que le terme présence. Le terme présent désigne ainsi « le moment où on se trouve [...] Toutefois, si le présent ne veut pas être lui-même un néant d'être, disparaissant au moment même où il apparaît, il doit posséder une densité et une épaisseur temporelle que n'a pas l'instant » (p. 467-468). En fait, le présent est précédé par le passé et suivi par le futur et dans chaque moment, le présent est devenu passé et le futur deviendra présent.

L'origine du mot présent et du mot présence fait référence au « pré » du moment même.

En outre, le présent est continu, il est tout le temps en train d'exister et c'est pour cela que, d'une certaine façon, il comprend ce qui était avant et ce qui viendra après. D'où le fait que la présence soit liée au présent; elle comprend aussi ce qui était avant et ce qui viendra après. Être au présent inclut le passé et le futur; c'est être conscient de ce qui s'est passé et être prêt pour l'avenir. Dans ce sens, la présence est aussi une continuité dans le temps.

Dans l'ouvrage *Vocabulaire d'Esthétique* (2004), Souriau, en se centrant sur les arts scéniques, définit la présence comme ce qui est ici et maintenant, c'est-à-dire que la présence est en relation avec l'espace et le temps. La présence de l'interprète existe non seulement parce que l'acteur est sur la scène, mais parce que l'acteur projette « quelque chose » dans l'espace scénique. Dans le *Dictionnaire de la langue du Théâtre* (2002), Pierron affirme que la présence est la « capacité particulière à un acteur d'"être là", dans son corps, dans sa voix, dans ses gestes » (p. 429). Ce même auteur traite également de la position subjective de l'interprète, puisqu'il est le sujet qui va donner quelque chose de lui-même au spectateur. Il faut que le corps de l'acteur soit engagé dans l'espace pour qu'il y ait présence, étant donné que c'est son moyen d'expression.

Barba propose que le « corps-en-vie » crée une augmentation ou une dilatation de la présence de l'interprète et de la perception du spectateur. En parlant de la présence, dans *L'énergie qui danse* (2008), il écrit :

Cette force de l'acteur, nous l'appelons souvent « présence ». Ce n'est pas quelque chose qui *est présent* devant nous, mais une modification constante, une éclosion qui se produit sous nos yeux. C'est un *corps-en-vie*. Le flux des énergies qui caractérise notre comportement quotidien a été dévié (p. 40).

Le corps-en vie, perçu sur scène, est le résultat de l'acquisition d'une seconde nature, c'est-à-dire d'une technique. Il parle donc d'un corps dilaté qui donne au spectateur

« une perception différente du temps et de l'espace : pas un "temps dans l'espace", mais un "*Espace-Temps*" » (p. 269).

Pour Souriau (2004), la présence est une condition pour être perçu. Elle dit que

dans un sens figuré, on appelle aussi présence, dans un sens nettement esthétique (surtout dans le vocabulaire du théâtre, en parlant d'un acteur) la qualité de ce qui prend une existence intense; c'est une force dans l'être, qui marque profondément le spectateur. (p. 1171)

De même, la relation entre l'acteur et le spectateur est abordée par Pavis (2002) comme étant « une communication corporelle directe ». Avoir de la présence, c'est pour lui « savoir captiver l'attention du public et s'imposer; c'est aussi être doué d'un "je-ne-sais-quoi" qui provoque immédiatement l'identification du spectateur, lui donnant l'impression de vivre ailleurs et dans un éternel présent » (p. 270). Ainsi, la présence est perçue par le spectateur, puisqu'elle résulte d'une communication entre ce dernier et l'interprète. La présence scénique est dans un premier temps expérimentée par l'interprète et ensuite, perçue par le spectateur.

Il semble important de mentionner qu'il n'existe pas de définition de la présence en tant que telle, dans les ouvrages terminologiques concernant la danse. Cependant, dans le *Dictionnaire de la Danse* (Le Moal, 2008), la définition d'énergie proposée par Alain Foix peut être similaire à la définition de présence, étant une « notion à la fois d'ordre physique et physiologique, l'énergie apparaît ainsi intimement liée au caractère, au sens littéral comme au sens théâtral » (p. 728). Aussi, il signale que la qualité d'énergie est en relation avec les caractéristiques individuelles des danseurs, de même que l'énergie se transmet lors d'une interaction du danseur avec l'espace et le spectateur. Malgré que cette définition d'énergie présente quelques similitudes avec celle de présence, il s'agit d'une autre caractéristique du travail de l'interprète. Certes, cette caractéristique est intimement liée à la présence scénique.

Donc, le phénomène de la présence scénique est en relation avec le temps (être au présent) et l'espace (être là) de la représentation. L'interprète est ici et maintenant,

c'est à partir de cette façon d'être que la communication avec le spectateur s'établit. Afin de trouver des outils pour saisir ce qui se passe du point de vue de l'interprète, je présenterai ici brièvement deux études sur la présence dans les arts de la scène, notamment dans la danse : le mémoire de maîtrise *Présence à soi et présence scénique en danse contemporaine* (Bienaise, 2008) et l'ouvrage *La présence totale au mouvement* (Leão, 2003).

Bienaise (2008), dans son mémoire de maîtrise, fait l'analyse de la perception et de la conceptualisation de la présence chez des danseurs et des spectateurs participants à la chorégraphie *The shallow end*. Elle différencie la présence à soi et la présence scénique. La présence à soi est la relation que le danseur a avec lui-même, le dedans, et la présence scénique est la présence perçue par le spectateur, le dehors. Bienaise remarque l'empathie du spectateur pour le phénomène de la présence scénique. Une autre caractéristique que trouve l'auteure, à propos de cette relation entre le danseur et le spectateur, est la subjectivité de la perception, tant de la présence à soi, que de la présence scénique : « La présence à soi vécue par l'interprète n'est pas un facteur directement relié à l'effectuation de la présence scénique et [...], inversement, l'absence de présence scénique ne peut en aucun cas refléter un manque de présence à soi chez l'interprète » (p. 149).

D'après les résultats de sa recherche, Bienaise identifie différents types de présence à soi : présence à soi affective et émotionnelle, présence à soi agissante, présence à soi évaluative et présence à soi méditative et accueillante. Les types de présence à soi abordent divers aspects liés à l'interprète tels que les émotions, le vécu, l'imaginaire, la pensée, la conscience de soi, la conscience de l'autre, la conscience de l'espace, le présent, l'ouverture, etc. Ainsi, cet ensemble de facteurs déterminants dans la vie de l'individu affecte la performance du danseur, puisque « la présence à soi permet au danseur d'être engagé à différents niveaux dans son action, grâce à son attention » (p.134).

Dans la présence à soi affective et émotionnelle, le danseur, touché par ses émotions perçoit par la suite des sensations physiques. Ces émotions peuvent être en relation avec le vécu et l'expérience personnelle de l'interprète, ce qui fait que son attention se situe entre l'identification de ses sensations et le contrôle de celles-ci : « Il semblerait alors que, dans cette modalité de présence à soi affective, la question posée au danseur serait celle de reconnaissance et de la conscientisation, dans ses sensations corporelles, de l'émergence de l'émotion, ceci afin de la rendre plus claire dans l'émergence du geste même » (Bienaise, 2008, p. 116). Deuxièmement, l'auteure parle de présence à soi agissante, où l'interprète s'occupe de l'action, de ce qu'il doit faire, la pensée est donc très marquée par une attention partagée entre l'agir et le penser. L'imaginaire se présente ici comme un stimulant pour l'action. Ensuite, la présence à soi évaluative est celle où le danseur critique son propre travail, son attention étant dirigée sur l'image de soi-même. Enfin, la présence à soi méditative et accueillante est celle où l'interprète est concentré et laisse de côté les jugements. Il y a donc un équilibre entre la pensée et les sensations, ainsi l'interprète a l'impression d'être en connexion avec le tout, dans un état d'éveil. Alors, Bienaise propose que

le travail de l'attention pourrait devenir un excellent outil pour le danseur afin de raffiner sa présence à lui-même et son travail d'interprétation. En effet, en clarifiant les modalités de présence à soi nécessaires dans un type de travail chorégraphique, le danseur clarifierait ses intentions, pourrait atteindre plus facilement les états demandés par la pièce et favoriser la transmission du sens de l'œuvre pour le spectateur (p. 133-134).

Dans un ordre d'idée similaire, Leão (2003) trouve une relation entre la présence et les phénomènes anticipatoires. Pour ce faire, elle s'appuie sur des concepts tels que : l'impulsion organique selon Grotowski, la pré-expressivité selon Barba et le prémouvement selon Godard. En analysant les propositions de ces trois penseurs, elle suggère que l'action organique a un niveau d'organisation invisible, où les phénomènes anticipatoires prennent place et ont lieu avant de devenir visibles sur scène. La conscience perceptive de ce niveau d'organisation est donc indispensable pour la présence scénique. Elle propose donc que « la présence scénique du

performer, y compris dans l'immobilité, est fonction du degré de présence perceptive à la phase anticipatoire où tout le corps est déjà en action avant même l'exécution gestuelle » (Leão, 2003, p. 102). Pour l'auteure, la perception de l'interprète est en relation avec soi, son corps et l'environnement, signalant au passage le mouvement comme point central du phénomène de la perception. D'où l'importance de la proprioception : « [v]éritable sens du mouvement, la proprioception permet de situer notre corps, ses mouvements et ses postures [...] la proprioception est étendue à la globalité du corps » (Leão, 2003, p. 179). En prenant comme point de départ la méthode Danis Bois, qui est basée sur la perception somato-sensorielle du mouvement, Leão fait référence à la conscience perceptive qui est le processus où l'interprète cherche à clarifier ce qu'il perçoit. Elle parle de deux attitudes liées à l'acte de conscience perceptive : l'intentionnalité et l'attentionnalité. Dans l'intentionnalité, l'attention est mise dans un propos clair et ciblé, tandis que dans l'attentionnalité, l'attention est ouverte à ce qui pourrait arriver.

Finalement, la notion de présence peut être très utile pour comprendre ce qui se passe du point de vue de l'interprète, car comme l'avance Lepecki (1998), pour instituer une nouvelle approche en danse, il faudra trouver une nouvelle façon d'être danseur, une nouvelle présence scénique. Dans ce contexte, tel que le propose Bienaise (2008), la présence à soi et l'attention peuvent être des outils pour le travail de l'interprète. Aussi, une autre notion à saisir en rapport à la présence scénique est celle que Leão (2003) désigne comme conscience perceptive, de même que les attitudes liées à la conscience perceptive (intentionnalité et attentionnalité) qui jouent un rôle clé pour le travail de l'interprète.

CHAPITRE III

MÉTHODOLOGIE

Selon Gray (1996), la difficulté de mener une recherche est liée également au fait que la pratique ressemble à un objet à la fois diffus et en même temps omniprésent, c'est-à-dire difficilement perceptible aux yeux du praticien en art. Gray élabore une analogie entre les praticiens-chercheurs en art qui veulent comprendre leur propre pratique et des aveugles qui dans une légende hindoue tentent de décrire un éléphant (Le Coguiéc, 2007, p. 309).

3.1 Sur le processus de création

Pour ce projet de recherche-création en interprétation, j'ai proposé à la chorégraphe Élodie Lombardo de travailler en studio avec moi. Nous avons donc collaboré lors d'un processus de création qui a vu la lumière sous la forme d'un solo; Élodie a travaillé sur la création chorégraphique, tandis que dans mon travail, j'ai cherché à me positionner en tant qu'interprète-créatrice. Afin de délimiter la recherche et de bien distinguer le travail de la chorégraphe du mien, je me suis concentrée sur le cheminement de l'interprète-créatrice. La façon dont Élodie procède dans ses créations s'inscrit dans un courant de danse contemporaine qui favorise le dialogue entre la chorégraphe et l'interprète. Son approche s'inscrit dans une démarche inductive (Levac, 2006) et cherche à privilégier les rôles d'interprète et de participant (Newell, 2007). L'expertise de la chorégraphe a guidé et motivé ma création. Ainsi, une relation de travail qui favorise la communication et la collaboration s'est avérée très significative afin de pouvoir développer la création de façon juste.

La partie pratique de la recherche, c'est-à-dire le processus de création, a eu lieu dans le studio de danse. De cette façon, le studio en tant que tel devient le « laboratoire des

expériences sensibles » (Després et Le Moal, 2010, p.109). J'ai proposé de diviser le processus de création de la façon suivante :

- Étape d'exploration individuelle de l'interprète-créatrice. Lors de cette étape, j'ai intégré au processus de création la thématique de la violence faite aux femmes, en commençant par les événements qui sont survenus à San Salvador Atenco. J'ai créé des *essais corporels* que j'ai présentés à la chorégraphe lors de l'étape de travail en commun.
- Étape de travail entre la chorégraphe et l'interprète-créatrice. À partir des résultats de l'exploration individuelle, j'ai entamé le travail avec la chorégraphe. Ainsi nous avons les *essais corporels* comme base pour débiter le travail ensemble. Durant cette étape, la vision de la chorégraphe et la vision de l'interprète se sont côtoyées dans le but de créer du matériel corporel.

Nous avons partagé trois blocs de travail, chacun étant composé d'une étape d'exploration individuelle, suivie d'une étape de travail entre la chorégraphe et l'interprète-créatrice. Ces étapes ont été alternées de manière à ce que je fasse des *essais corporels* pendant les explorations individuelles, que je présentais ensuite à la chorégraphe dans l'étape de travail ensemble. Par la suite, dans l'étape d'exploration individuelle subséquente, j'avais l'opportunité de m'approprier le nouveau matériau, de même que d'approfondir les propositions et créer des nouveaux *essais corporels*, et ainsi de suite.

J'ai utilisé certaines références qui documentent les événements d'Atenco. J'ai donné le terme de *repères de l'interprète pour la création* à l'ensemble des matériaux écrits et sonores dont je me suis servie pour démarrer les explorations individuelles, ainsi que pour la mise en contexte de ces événements pour la chorégraphe. Ces matériaux documentent de façon spécifique la violence sexuelle à Atenco en 2006. Ces *repères de l'interprète pour la création* sont :

- Des capsules de sons qui ont été produites et divulguées par les médias alternatifs mexicains : *Radio Sabotaje* et *Regeneración Radio*. Ces documents sonores ont été conçus pour informer la population sur les événements survenus à Atenco, en mai 2006. Trois de ces capsules sont des témoignages de femmes qui ont été arrêtées à San Salvador Atenco. J'ai identifié cette série de capsules sous le nom de *¿Quién puede saber lo que significó ser mujer en San Salvador Atenco?* (Qui peut savoir ce que signifie être femme à San Salvador Atenco?). Une traduction libre en français est jointe dans l'Annexe B.
- Le projet photographique *Mirada sostenida* (miradasostenida.net) de la photographe mexicaine Liliana Zaragoza Cano. Dans ce projet, Liliana a pris des portraits de dix femmes qui ont subi de la torture sexuelle. Les portraits sont accompagnés par une brève narration de leur vie après les événements à Atenco. La photographe définit ainsi la résistance de ces femmes : « Résister est soulever le regard. C'est soutenir le regard, entrelacer la mémoire, toucher sans avoir peur et réécrire, sur les blessures, des couches de peau depuis le dedans². »
- Le document *Répression policière et violence de genre au Mexique, le cas de San Salvador Atenco* (Filteau, 2009). Il s'agit d'un mémoire du programme de maîtrise en sciences politiques à l'UQÀM qui aborde le cas d'Atenco. Le premier chapitre de ce mémoire a servi pour que la chorégraphe (Élodie Lombardo) et mes directrices de recherche (Mme Marie-Christine Lesage et Mme Manon Oigny) puissent connaître le contexte sociohistorique de l'événement.

² Traduction libre de l'espagnol

3.2 Sur la méthodologie de recherche

Dans un projet comme le mien, on cherche à théoriser à partir de la pratique en soi, comme le signalent Bruneau et Burns (2007) :

On retrouve donc conviées à la même table la théorie et la pratique sur le versant du vivant, du quotidien, de l'éphémère, de la subjectivité, d'une « subjectivité disciplinée » et légitimée par la mise en œuvre systématique des outils et des démarches méthodologiques [...] L'étudiant qui entreprend une recherche création conçoit que l'essentiel de sa recherche s'effectue dans sa pratique. (p. 163)

Ma pratique comme interprète s'est développée dans le contexte d'une recherche de type qualitative, laquelle me semble très pertinente pour décrire l'expérience vécue pendant le processus de création selon mon point de vue. Cette recherche pourra par la suite être utile à d'autres interprètes qui cherchent à comprendre les enjeux de la création ainsi que ceux entourant la relation de collaboration entre chorégraphe et interprète :

Une méthode qualitative est une succession d'opérations et de manipulations techniques et intellectuelles qu'un chercheur fait subir à un objet ou phénomène humain pour en faire surgir les significations pour lui-même et les autres hommes [...] Ces manipulations techniques aidant le chercheur dans sa volonté de faire surgir le sens (Mucchielli, 2009, p. 205).

Une recherche de type qualitative permet une observation directe du phénomène. Le projet s'inscrit dans un paradigme post-positiviste qui suppose que la réalité est construite socialement. En considérant le paradigme comme une manière de voir le monde et d'assimiler la réalité, mon projet adhère spécifiquement à un paradigme post-positiviste constructiviste où :

la connaissance est une réalité construite par l'interprétation qu'on lui donne au regard du contexte auquel elle appartient. Aussi difficile que soit l'exercice, le chercheur s'attarde à cueillir l'invisible, à donner sens et valeur de connaissance à des événements invisibles à l'œil nu (Bruneau et Bruns, 2007, p. 44).

De plus, je trouve qu'un tel paradigme s'accorde bien à ma recherche, car il donne de la place à la subjectivité, ainsi qu'à l'expérience sociale et à l'expérience culturelle

(Green et Stinsons, 1999). Je soutiens donc que l'épistémologie de ce paradigme a guidé mon projet, car l'expérience vécue, de même que la représentation individuelle de la réalité, y ont eu une place prépondérante. Tout au long de la recherche, j'ai suivi une démarche inductive, c'est-à-dire une démarche où la problématique a émergé de mon vécu et de mon expérience (Chévrier, 2000). C'est une démarche « qui se développe dans la pratique et par la pratique » (Bruneau et Burns, 2007, p. 166).

En rapport à la méthode de recherche, j'ai utilisé une méthode autoethnographique. Cette méthode a rendu possible l'expression de mon expérience dans le processus de création, puisque j'étais à la fois objet et sujet de la recherche. Selon Ellis et Bochner (2000), « [a]utoethnography is an autobiographical genre of writing and research that displays multiple layers of consciousness, connecting the personal to the cultural. » (p. 739). En me servant de cette méthode, j'ai donc cherché à extérioriser mon expérience d'interprète dans le processus de création, pour décortiquer le chemin suivi, ce chemin qui m'est propre.

De ce fait, l'autoethnographie est très pertinente, comme précédemment mentionné, elle « se caractérise par une écriture au "je" qui permet l'aller-retour entre l'expérience personnelle et les dimensions culturelles afin de mettre en résonance la part intérieure et la plus sensible du soi » (Fortin, 2009, p. 104). En tant que chercheuse, j'ai cherché à communiquer mon expérience dans un projet évocateur car je ne peux parler que de moi-même (Fortin, 2009; Ellis et Bochner, 2000). Holman (2000) explique que les textes autoethnographiques ont un pouvoir politique, étant donné qu'ils ouvrent un espace de réflexion et de dialogue. Le défi est donc de partir d'une expérience individuelle par rapport à un phénomène, pour ensuite rechercher une certaine compréhension, de la part de la communauté. Puisque ces textes ont recours à la connaissance personnelle, aux émotions, à l'expérience corporelle, aux changements, etc., ils ont la capacité d'initier chez les autres des questionnements liés au pouvoir, à la hiérarchie, aux relations humaines, à la culture. Ils incitent à penser et à repenser

les positionnements et les engagements politiques, sociaux et culturels. De sorte que, ainsi que l'énonce Holman (2000), « [a]utoethnography writes a world in a state of flux and movement – between story and context, writer and reader, crisis and denouement. It creates charged moments of clarity, connection, and change » (p.764). Cette caractéristique propre à la méthode de recherche que j'ai utilisée est assez congruente avec le sujet de la création.

Afin d'extérioriser mon expérience, j'ai exprimé mes impressions, mes sensations, mes émotions, mes idées, mes choix, mes doutes, mes erreurs, etc., puisque ceux-ci sont partie prenante de qui je suis, d'où je viens et comment je me situe par rapport à ceci :

In these texts, concrete action, dialog, emotion, embodiment, spirituality, and self-consciousness are featured, appearing as relational and institutional stories affected by history, social structure, and culture, which themselves are dialectically reveled through action, feeling, thought, and language. (Ellis et Bochner, 2000, p. 739).

Les résultats de cette recherche seront présentés sous forme de récit dans le chapitre suivant, où je cherche à exposer mon vécu et mes constats pour aller toucher les autres: « Autoetnographic texts point out not only the necessity of narrative in our world but also the power of narrative to reveal and revise that world, even when we struggle for words, when we fail to find them, or when the unspeakable is invoked but not silent » (Holman, 2000, p. 767). Finalement, comme l'écrit Bruns (2007) : « Le récit, c'est l'expérience d'un individu. Dans ce récit transparaissent l'opinion, la posture épistémologique et la situation sociale et culturelle d'un individu par rapport à un événement ou à un objet donné » (p. 265).

3.3 Sur les outils méthodologiques

Les outils méthodologiques que j'ai employés sont : le carnet de pratique et les enregistrements vidéo.

Carnet de pratique. Dans celui-ci, j'ai pris des notes durant les différentes étapes de la démarche : l'exploration individuelle de l'interprète-créatrice et le travail entre la chorégraphe et l'interprète-créatrice. À la fin de chaque journée d'exploration, j'ai consacré du temps afin d'exprimer tout ce qui avait surgi lors du travail en studio. Je cherchais en effet à recueillir le savoir implicite, afin d'être en mesure de faire jaillir le savoir explicite dont parlent Bruneau et Bruns (2007). En d'autres mots, je suis partie d'une réflexion dans le cours de l'action pour arriver à une réflexion sur l'action (Schön, 1994). Afin que mes impressions soient les plus claires possibles, le carnet de pratique a été écrit dans ma langue maternelle, l'espagnol. Une fois le processus de création terminé, j'ai relu le carnet et j'ai écrit le récit de l'interprète-créatrice. Dans le récit, j'ai utilisé une narrativité simple, dans le seul but de transmettre mon vécu. Le travail de réécriture m'a aidée à me situer à la fois comme artiste et comme chercheure, un tel système a été utile pour arriver à expérimenter « une schizophrénie volontaire et consciente qui amène le double regard du chercheur-artiste » (Bruns, 2007, p. 260). Donc, après l'écriture produite dans le processus créatif, la réécriture m'a permis un retour en avant pour comprendre mon propre cheminement artistique, du point de vue de la chercheure. J'ai aussi réalisé que le travail d'analyse a été toujours présent, depuis le début de l'écriture dans mon carnet de pratique, sauf que la profondeur d'analyse s'est accrue durant le processus de réécriture. Comme le signale Richardson :

I used writing as a method of data analysis by using writing to think; that is, I wrote my way into particular spaces I could not have occupied by sorting data with a computer program or by analytic introduction. [...] And it is thinking of writing in this way that breaks down the distinction in conventional qualitative inquiry between data collection and data analysis – one more assault to the structure. Both happen at once (Richardson et Adams, 2005, p.970).

Enregistrements vidéo. Les enregistrements vidéo ont été d'outils dont je me suis servie tout au long de la recherche pratique. Ces outils n'ont cependant pas été des outils de recherche centraux, mais secondaires, c'est-à-dire qu'ils ont représenté un appui durant le processus. Plus tard, ils m'ont aidée à faire une comparaison avec les impressions des carnets de pratique et ainsi produire le récit de l'interprète-créatrice. Ils ont été à la fois un outil de recherche et un outil de documentation du processus.

Je me suis également servie du regard extérieur. Comme il est souligné par quelques auteurs, dans une méthode autoethnographique, « la stricte contemplation de l'expérience individuelle favorise le maintien du statu quo » (Fortin, 2009, p. 104). Afin de contourner ce statu quo, j'ai considéré important de me confronter aux opinions externes. De cette manière, ce regard extérieur m'a aidée à développer un autre point de vue en plus d'enrichir le mien. Les personnes qui ont ainsi participé à la recherche sont :

- Élodie Lombardo. Évidemment, la chorégraphe a eu une place prépondérante en tant que regard extérieur. Le point de départ pour la création a été une relation de travail de communication et de collaboration, et les perspectives d'Élodie ont joué un rôle essentiel dans la création. Son travail ne s'est pas circonscrit à celui de chorégraphe, elle m'a aussi aidé à nourrir ma réflexion dans la pratique.
- Les directrices de recherche : Mme Marie-Christine Lesage et Mme Manon Oigny. Elles ont été invitées à assister au processus de création et aux répétitions de façon périodique. Leurs opinions ont eu un poids considérable dans le déroulement de la création.

Enfin, pour ce qui est de la cueillette de données et de l'analyse de celles-ci, cela m'a demandé un effort de mon côté pour être claire, sincère, rigoureuse et faire preuve d'autocritique. Donc, une attitude de praticienne réflexive, pour reprendre le terme de Schön (1994), s'est révélée indispensable :

Le praticien réflexif, dans un tel contexte, évolue dans les limites de l'ouverture aux faits, du doute quant aux résultats et de l'humilité au regard de son pouvoir d'explicitation du réel cantonné dans sa complexité. Sa posture de chercheur repose sur le souci de signification (comprendre) plus que d'explication (prouver, convaincre) (Bruneau et Bruns, 2007, p. 157).

Ainsi, les données m'ont aidée à comprendre le processus de création qui est, en même temps, une partie de mon processus comme artiste. L'écriture des carnets de pratique et du récit de l'interprète-créatrice ont été indispensables pour développer ma réflexion sur ma propre pratique. De cette façon, « le praticien peut repenser à ce qu'il a tout d'abord compris du phénomène, se critiquer et construire une nouvelle description du phénomène en question » (Schön, 1994, p. 91).

CHAPITRE IV

RÉCIT DE L'INTERPRÈTE-CRÉATRICE

Pour ceux d'en haut, les femmes sont le butin de guerre promis à l'avance aux troupes de l'ordre. L'agression que nos collègues ont reçue et reçoivent pour le fait d'être des femmes. Vouloir, ne pas seulement les frapper et les arrêter, mais les humilier et les détruire moralement³ (Sous-Commandant Marcos, Discours prononcé au mois de mai 2006).

Le présent chapitre prend la forme d'un récit qui a comme principale source les notes prises dans mon carnet de pratique. J'ai de la sorte cherché à développer une réflexion autopoïétique sur le processus de création de cette recherche. À travers une narrativité simple qui suit la chronologie du processus, je détaille essentiellement tout ce qui a trouvé une résonance pour mon travail d'interprétation, dans le but de transmettre les résultats de cette recherche et en considérant que :

Le récit comme mode d'investigation représente pour l'autoethnographe une prise de pouvoir sur sa réalité personnelle. Cela permet également d'exprimer des réalités qui autrement ne seraient pas entendues dans un cadre plus traditionnel de recherche. Cette démarche favorise donc l'« empowerment » par la prise de parole personnelle et individuelle. Elle vise aussi à établir à travers le récit une relation dialogique, réciproque, mutuelle avec l'expérience de ceux et celles qui nous entourent (Saad, 2005, p. 17).

Le processus de création s'est déroulé en trois blocs de travail, chaque bloc a été divisé en deux : l'étape d'exploration individuelle de l'interprète-créatrice et l'étape de travail entre la chorégraphe et l'interprète-créatrice. L'étape de travail avec Élodie Lombardo a duré à peu près 60 heures de studio : un tableau détaillant la distribution du temps de travail est ajouté (Annexe C). La recherche s'est concentrée sur le processus de création, conçu comme une étude en interprétation et qui a finalement

3 Traduction libre de l'espagnol

abouti à un solo. Le 6 novembre 2012, le solo, intitulé *Sabotée, butin, putain, mais tout en douceur* a été présenté devant public. Ne faisant pas partie de la problématique de la recherche, les enjeux propres à la présentation publique n'ont pas été considérés pour l'écriture de ce récit.

4.1 Premier bloc : partir des capsules de son pour créer du matériel corporel

Pour démarrer la recherche en studio, nous nous sommes principalement appuyées sur les témoignages des femmes qui ont vécu la violence sexuelle à Atenco, ces témoignages ayant été recueillis sous forme de capsules de son produites par *Radio Sabotaje* (Annexe B) ainsi que sur le projet photographique *Mirada sostenida* développé par la photographe mexicaine Liliana Zaragoza Cano (miradasostenida.net). En nous appuyant sur ces documents existants et sur la description des faits réels, nous avons débuté notre quête : ces documents sonores et visuels ont inspiré la mise en chantier du matériel corporel.

4.1.1 Débuter le 3 mai 2012

Précisément six ans après la répression à Atenco, je suis rentrée en studio pour commencer l'étape d'exploration individuelle de mon projet de recherche. L'objectif était d'explorer le sujet de la violence auprès des femmes par le biais d'un processus de création. Je suis rentrée en studio, mais je me suis butée à un obstacle de taille : « Comment faire, comment commencer, comment arrêter de pleurer, comment? » (Notes du carnet de pratique). Il était très significatif de débiter les explorations à cette date-là et je me suis sentie particulièrement bouleversée puisque l'on commémorait à ce moment même les événements. Le matin, avant de sortir de la maison, j'ai lu les messages d'amis, des messages liés à la commémoration de la répression à Atenco, ce qui m'a donné un grand élan pour travailler, tout en me rendant plus sensible. J'ai initié l'écriture dans mon carnet de pratique avec un texte

de mon amie Tania Paloma :

Moi, je n'oublie pas Atenco, je n'oublie pas non plus le silence, l'impunité et l'oubli que veut nous imposer la classe politique... Ah! Et ne dites pas qu'il y a des niveaux de répression, non! Celui-ci est le discours du pouvoir... NOUS N'OUBLIONS PAS, NOUS NE PARDONNONS PAS, NOUS NE NOUS RÉCONCILIONS PAS! ⁴

C'est justement cette volonté de ne pas oublier ce qui s'est passé à Atenco qui m'a fait entreprendre ce projet. Pourtant je me suis trouvée insignifiante devant l'ampleur des événements et la question que je me répétais mentalement était : comment être capable de traiter de ce que ces femmes ont vécu? Mais comme nous le disons, surtout comme nous l'avons répété, voire crié en 2006 : « si quelqu'un touche à l'une d'entre nous, c'est comme s'il touchait à nous toutes ». Autrement dit, nous sommes solidaires et empathiques les unes envers les autres. Ainsi, j'ai commencé à travailler sur les sensations que j'avais éprouvées à ce moment-là, ces jours pleins de rage et de douleur, sur les sensations que j'ai encore ressenties ce matin-là, six ans après, et qui m'envahissent encore aujourd'hui pendant que j'écris. Je me suis alors laissée aller aux larmes, à ce cri qui voulait sortir, mais qui restait à l'intérieur de moi... ce cri que je souhaitais transformer en mouvement. J'ai laissé aller mon corps et je me suis abandonnée à ces sensations.

Il m'est venu en tête des témoignages qui relatent la façon dont les détenus ont été mis dans des camionnettes, un par-dessus l'autre, « comme des animaux » (Piste 2, Annexe B). J'ai donc cherché la sensation d'oppression, l'angoisse de ne pas pouvoir bien respirer, l'odeur du sang. Plus tard, je me suis rappelée qu'un ami, qui était à Atenco, a réussi à s'échapper en courant pendant des heures à travers les champs. Quand on parle d'Atenco, on parle souvent de courir, courir a donc été une action fondamentale, surtout courir pour essayer d'éviter une arrestation. Ainsi, pendant cette première exploration, je me suis mise à courir. Courir, courir, courir... courir pour échapper, courir pour se libérer... « Je cours et je me sens faible, je me fatigue tout de

4 Traduction libre de l'espagnol

suite, je ne peux pas respirer, j'ai mal aux genoux... je suis faible » (Notes du carnet de pratique). Le 3 mai 2012, lorsque je suis rentrée en studio pour commencer l'étape d'exploration individuelle... les émotions inondaient mon corps.

4.1.2 Les premières séquences corporelles

Après la première séance d'exploration en studio, durant laquelle je me suis permise de ressentir et de simplement vivre les sensations qu'un tel sujet provoquait chez moi, j'ai continué à explorer ma corporéité. J'ai fait des improvisations où j'ai exploré les sentiments et les réactions physiques que les témoignages traçaient en moi. Je n'ai pas structuré de séquences dansées, j'ai plutôt donné de la forme aux improvisations, c'est à partir du matériel corporel issu des improvisations que j'ai structuré deux *essais corporels*.

La première de ces deux *essais corporels* provenait de l'action de courir, étant donné que courir a été une action très significative à Atenco. De plus, comme je l'ai éprouvé lors de la première séance d'exploration, cette action a provoqué chez moi un certain malaise. J'ai donc décidé d'approfondir cette action et, en suivant mon intuition, je l'ai explorée à partir de la lenteur. Je suis ainsi parvenue à structurer la séquence d'une course en *slow motion*. Pendant cette course au ralenti, j'ai aussi proposé une chute dont l'origine était une image très précise : pendant les arrestations, plusieurs personnes se sont fait poursuivre et, dans une des images télévisées, on pouvait voir comment un homme était en train de courir pour ensuite trébucher et tomber. Une fois par terre, à peu près vingt policiers ont commencé à le frapper. D'un côté, il y avait le travail émotif par rapport à la charge de l'action de courir : l'image de l'homme qui est tombé et qui s'est fait frapper, ainsi que la sensation personnelle d'angoisse liée au fait de courir et de tomber. D'un autre côté, il y avait le travail au niveau physique : comment transformer une action de rapidité en gestes de lenteur ? Ce qui m'a semblé intéressant à explorer a été l'opposition des vitesses dans une même action.

Après la course, j'ai émis un cri en silence, lequel s'est inspiré d'un témoignage anonyme qui exprimait la sensation d'avoir vécu un cauchemar lors des arrestations à Atenco : cette personne ressentait un immense désespoir, au point de juste vouloir courir et crier. À partir de ce témoignage de la part de quelqu'un qui a vécu la répression à Atenco, j'ai fait un lien personnel avec un cauchemar récurrent : dans celui-ci, je suis en train de me battre contre quelqu'un et j'essaie de me défendre, mais les coups que je lui donne sont faibles, je perds de la force et je me réveille toujours avec un fort sentiment d'angoisse. J'ai donc repris le sentiment de frustration et d'impuissance que ce témoignage et mon cauchemar me font ressentir pour nourrir l'improvisation. Dans cette improvisation, j'ai reproduit un combat où je me battais sans force comme dans mon cauchemar, j'ai cherché des tensions et de la lenteur pendant la préparation du coup que je lâchais. Ensuite, suivant la même idée d'explorer les oppositions, j'ai proposé une descente vers le sol en lenteur pendant que je travaillais une respiration accélérée.

Je me suis également inspirée d'une chanson de Mc Loko, un rappeur mexicain engagé, qui a été arrêté à Atenco. Dans la chanson *4 de mayo en Atenko*, il décrit comment, quand tout le monde a été placé dans les camionnettes, il a pris la main d'une femme qui avait été brutalement frappée, puis comment les policières avaient essayé de la reprendre pendant qu'il continuait à lui tenir la main. Un extrait des paroles de sa chanson narre cela :

mais le temps a cédé et à la fin, je n'ai plus pu
 et ma main t'a lâchée pour ne jamais te revoir,
 je n'ai jamais su ton nom, je n'ai jamais vu ton regard,
 mais c'est nul car j'ai perdu la bataille.
 Tu t'es éloignée comme le vent, je t'ai perdue comme mon âme,
 je n'ai plus pu te saisir, je n'ai plus pu rien faire.
 Plus tard, j'ai entendu des éclats de rire
 et, de même que la tienne, ma vie a été outragée,
 tu criais : « non, s'il vous plaît » et je ne pouvais rien faire,

tu criais : « ne faites pas ça » et ma vie se brisait⁵.

En partant de cette chanson, j'ai structuré une séquence où j'étais par terre avec ma main « prise » par quelqu'un; après, j'ai glissé comme si quelqu'un d'autre me tirait par les pieds. Ce premier *essai corporel* finissait avec une exploration inspirée d'un témoignage des capsules de son (Piste 1, Annexe B) qui expliquait comment les policiers ont obligé la femme à rester les mains sur la nuque pendant qu'ils la tripotaient. J'ai donc décidé de partir d'une telle position pour explorer la sensation du dégoût. J'étais assise par terre, les mains sur la nuque et je faisais descendre mon torse lentement jusqu'à une diagonale.

Pour le deuxième *essai corporel* que j'ai structuré, j'ai continué à travailler sur les oppositions. Je suis partie de la sensation d'être prise par les bras : j'ai alors cherché à créer de la tension dans les bras tandis qu'au niveau du torse, je tentais de développer des mouvements ondulatoires qui évoquaient la nausée. Pour cette partie, le témoignage dont je me suis servie raconte que les policiers ont obligé la femme à leur faire des fellations : « il a jeté son sperme dans ma bouche et je l'ai craché sur mon chandail. Un troisième est venu, il a fait la même chose et il l'a jeté sur mon chandail » (Piste 3, Annexe B). Dans cette séquence, j'ai exploré des mouvements de bras en travaillant la tension et en exagérant l'hyperextension que j'ai au niveau des coudes. En même temps, j'ai cherché des mouvements du torse qui m'ont fait penser à l'envie de vomir. À la fin de l'improvisation, je crachais sur mon chandail.

Pendant la première période d'exploration individuelle, je suis arrivée à créer ces deux *essais corporels*. Cependant, j'ai eu l'impression de ne pas être capable de travailler la voix. J'ai essayé de le faire, mais je n'ai pas réussi. De façon générale, j'ai l'impression que ma voix est faible, je n'aime pas mon ton et je trouve qu'il y a toujours un tremblement. Pendant mes études de licence en théâtre, j'ai appris une

5 Traduction libre de l'espagnol

méthode de travail vocal que j'ai essayé d'utiliser pour me réchauffer avant les explorations, mais chaque fois que j'ai tenté d'aborder la voix, je me suis sentie désarmée. Un jour, j'ai même eu l'impression de m'être fait mal aux cordes vocales. Plus tard, j'ai tenté d'intégrer la voix dans le deuxième *essai corporel*. J'ai choisi quelques mots et phrases issus des témoignages des capsules de son : cheveux, bâton, impuissance, ma maison, ils ont déchiré ses vêtements, doigts, yeux fermés. Ma proposition a été de dire les mots en espagnol pendant l'exploration des bras. Néanmoins, je n'ai jamais trouvé que les mots sortaient de façon fluide, ni de façon organique. J'ai donc décidé de ne pas les intégrer. Ainsi, pour cette étape je n'ai pas réussi à développer ce travail sur la voix.

Plus tard, j'ai commencé la première période de travail aux côtés d'Élodie Lombardo; je lui ai présenté les deux *essais corporels* résultant de la première étape d'exploration individuelle. Aussi, je lui ai expliqué comment j'avais procédé et je lui ai parlé de ma difficulté à intégrer la voix. C'est à partir de ce premier matériel corporel que nous avons commencé à travailler : elle m'a proposé de faire quelques changements et d'approfondir l'exploration de certaines séquences et m'a également suggéré de nouvelles improvisations. Élodie a fait un triage, elle a changé l'ordre des séquences, ajouté du matériel corporel et ce, afin d'avoir une structure qui suggérerait du sens.

Par ailleurs, Élodie a repris l'idée de l'improvisation concernant la prise de main, celle qui a surgi de la chanson de Mc Loko : elle m'a proposé de l'explorer en changeant la direction et en augmentant la tension musculaire. Cette partie, que j'avais proposée couchée au sol sur un côté, elle m'a proposé de l'explorer debout, en gardant la même forme. Dans cette position, j'ai cherché la tension vers le haut pour arriver à la même sensation d'être « tirée ».

Pendant une conversation avec Élodie sur le sujet de la violence sexuelle à Atenco, elle a fait ce commentaire : « Il doit y avoir une place dans la tête de ces femmes-là où elles gardent tout ce qu'elles ont vécu. Une place bien cachée pour pouvoir

continuer leur vie » (Notes du carnet de pratique). Dans le projet photographique *Mirada sostenida*, certaines femmes signalent qu'elles ont réussi à continuer leur vie, mais qu'il y a des moments dans lesquels les souvenirs surgissent subitement : « ...et il y avait un élément en rapport à une odeur, une phrase, quelqu'un qui me touchait dans le transport collectif... je ne savais pas ce qui le déclenchait et le souvenir revenait encore une fois⁶ » (miradasostenida.net/italia/). Alors, en gardant cela en tête et en suivant une suggestion d'Élodie, j'ai fait des gestes simples qui déclenchaient par la suite le souvenir. Le premier : regarder vers la gauche et ressentir une cicatrice dans un doigt de la main gauche; j'ai déformé ce geste jusqu'au point d'avoir l'omoplate très élevée. Le deuxième : arranger mes cheveux, ce qui m'amène à prendre la posture pour débiter la variante de l'exploration issue de la chanson de Mc Loko.

Ensuite, Élodie m'a proposé de faire une exploration avec les bras, en gardant le geste de la prise de main. Pendant l'exploration, ce qui m'est tout de suite venu en tête a été un témoignage inclus dans le projet *Mirada sostenida*, où l'une des femmes explique qu'elle s'est séparée de son copain après les événements d'Atenco (miradasostenida.net/claudia/). J'ai également fait un lien avec la sensation expérimentée au moment d'imaginer la situation évoquée par Mc Loko : « J'imagine le désespoir, l'angoisse et la douleur de ces femmes-là... et cela me fait du mal, je le ressens dans ma poitrine. Avoir la sensation de tout avoir perdu... il y a le collègue qui la tient par la main malgré tout et il y a le copain qu'elle a perdu après Atenco » (Notes du carnet de pratique). J'ai aussi fait le lien avec les traces que la violence sexuelle a laissé sur leur corps, sur leur tête et sur leur vie. Nous en sommes arrivées à structurer une séquence qui alternait différents morceaux du matériel généré, comme une sorte de collage; la prise de main, l'improvisation des bras, l'improvisation de la main qui tient quelqu'un, les mains sur la nuque, le cri en

6 Traduction libre de l'espagnol

silence.

Un autre aspect qu'Élodie m'a proposé d'approfondir est celui de l'improvisation des bras, ce qu'elle a fait en me donnant les consignes suivantes : visiter plus de possibilités avec l'idée de l'hyperextension des bras, chercher à créer des tensions qui incluent tous les muscles, faire voyager l'origine des mouvements (qui émanait des bras) au reste du corps.

De plus, Élodie m'a demandé de faire un exercice d'écriture libre : raconter un événement quelconque. À partir de ce que j'ai écrit (quelques jours avant, je me suis coupé un doigt), j'ai repris l'improvisation liée à la posture des mains sur la nuque et j'ai essayé de raconter ce que j'ai écrit. L'expérimentation n'a pas eu des résultats satisfaisants et nous avons donc oublié cette exploration.

4.2 Deuxième bloc : la violence généralisée faite aux femmes

Pour ce deuxième bloc, nous avons continué à explorer le sujet de la violence faite aux femmes sauf que cette fois-ci, nous avons élargi la réflexion. Pour le premier bloc, nous sommes demeurées concentrées sur les événements qui ont eu lieu à Atenco, en nous inspirant des témoignages pour créer du matériel corporel, tandis que pour le deuxième bloc, nous avons démarré des réflexions autour de l'universalité de cette violence et sur l'image préétablie de la femme, qui est une autre forme de violence. Ce bloc a été assez fécond, et c'est dans cette partie du processus que nous avons trouvé la majorité de la structure générale du solo. C'est aussi à ce moment que nous avons décidé de le présenter sous la forme d'un spectacle.

Pour l'étape de l'exploration individuelle, j'ai dirigé le travail sur deux tâches : approfondir les séquences créées avec Élodie Lombardo et générer du nouveau matériel corporel. En ce qui concerne les séquences déjà fixées, mon travail aux côtés de la chorégraphe était plutôt de peaufiner l'aspect physique en relation à l'aspect

émotif. En ce qui a trait à la création de nouveau matériel, je suis partie de deux idées qui m'interpellaient, l'une était le travail de la parole, l'autre la déconnexion avec le corps.

Étant donné que j'avais éprouvé de la difficulté dans les explorations vocales, je souhaitais trouver une façon d'aborder un tel travail. Je me suis rendue compte qu'à chaque fois que j'avais essayé d'utiliser la parole, les mots provoquaient une réaction émotive qui avait de fortes répercussions chez moi. J'en suis venue à la conclusion que ces réactions m'avaient empêchée de pouvoir intégrer la parole de façon équilibrée. Dans mon exploration, j'avais essayé de parler en espagnol, supposant que cela faciliterait la recherche et me permettrait de rester plus proche de l'essence des extraits des témoignages. Cependant, j'éprouvais un blocage au moment de les prononcer. Je me suis donc attardée à explorer la voix sans m'inquiéter des mots : j'ai proposé un langage inventé, c'est-à-dire que je ne prononçais pas de mots précis, mais que j'improvisais avec des vocables inexistantes. En façonnant la parole de la sorte, j'ai enlevé le poids généré par la signification des mots. Pourtant, dans ma tête, il restait encore la force des témoignages, de même que les réactions émotives. Au fur et à mesure que j'explorais ce langage inventé, j'ai structuré une tirade à partir d'un collage de témoignages, une tirade qui restait dans ma tête et donnait une profondeur au langage inventé.

L'autre idée que j'ai décidé d'explorer a été la déconnexion avec le corps. Je me suis rendue compte que, dans les témoignages des femmes (surtout ceux issus du projet *Mirada sostenida*), il existait une tendance à parler de leurs propres corps comme d'un autre être. Les femmes parlaient de ce qui était arrivé en passant instinctivement de la troisième personne à la première personne lorsqu'elles parlaient de leurs corps. Par exemple : « La chose la plus difficile à rattraper a été le corps : ses sensations, ma sensualité, ma souveraineté⁷ » (miradasostenida.net/italia/). De la même façon, il y a

7 Traduction libre de l'espagnol

un témoignage qui démontre une sensation de disjonction entre être vivante et être morte : « Avant, c'était comme être morte, encore pire qu'être endormie. Je regardais tout comme si j'étais dans une prison propre. Il ne s'agissait plus de voir et d'être émue grâce à chaque jour que tu vis : c'était être, tout simplement⁸ » (miradasostenida.net/paty/). Donc, en partant de ce que je ressentais et de ce que j'interprétais de ces témoignages, j'ai entamé une exploration corporelle qui a pris comme axe la déconnexion corporelle. Les mouvements qui ont jailli tout au long de ces explorations étaient des mouvements isolés, des mouvements dans des directions contraires et des auto-manipulations.

Finalement, j'ai rassemblé mes propositions dans une séquence de trois marches vers l'avant. La première était une marche qui avait pour but la présentation du texte dans le langage inventé. Une fois le texte fini, je reculais. La deuxième continuait l'idée de présenter un texte, mais une fois en avant, je ne prononçais aucun mot et je reculais. La troisième a plutôt été une course vers l'avant et après, je développais l'improvisation de déconnexion.

Tel que convenu, après les séances de travail individuel, j'ai repris le travail avec Élodie Lombardo. Je lui ai présenté deux séquences, celle que nous avons structurée ensemble pendant la première étape de création et un nouvel *essai corporel* que j'avais structuré pendant la deuxième étape de travail individuel. Élodie, de son côté, est arrivée avec de nouvelles suggestions à explorer pendant les improvisations. Nous avons ainsi trouvé du nouveau matériel dont une exploration autour du tremblement, une improvisation sur la sensation de flotter et des mouvements qui ressemblaient à une danse folklorique mexicaine déconstruite.

En ce qui concerne la première séquence structurée, nous avons approfondi des détails comme la partie au sol avec les mains sur la nuque. Jusqu'à la première étape

8 Traduction libre de l'espagnol

d'exploration, mon travail d'interprétation consistait à avoir des mouvements du torse et du bassin qui suggéraient les touchers indésirables des policiers, image de départ extraite des capsules de son. C'était une partie déjà chargée pour moi, à cause de l'image et des sensations qui se déclenchaient dans mon corps. Pour la deuxième étape d'exploration, le travail était devenu plus interne et je suis allée chercher des sensations physiques plus profondes par le biais de contractions dans mon ventre, voire dans mon utérus. Les sensations de dégoût se sont d'ailleurs faites encore plus présentes :

Partir de l'image que le témoignage me donnait, c'était déjà rempli de sens pour moi... et maintenant... soit comme travail physique, soit comme travail émotif, c'est tellement dur. Aller chercher vraiment dans l'intérieur de moi. Juste penser à la transgression que certaines femmes ont dû subir... être violentées, être obligées, être envahies. Je sens de la rage, de la nausée... (Notes du carnet de pratique).

Élodie et moi avons convenu que cette première partie était vraiment centrée sur les témoignages des capsules de son, raison pour laquelle nous l'avons nommée Atenco. L'empathie que je ressens pour le sujet d'Atenco a été assez puissante pour mon travail d'interprétation, ce qui me donnait une certaine force, mais qui me faisait aussi sentir faible face à un sujet si imposant. En fait, lors d'une répétition, Mme Manon Oigny nous a questionnées sur l'image de victime qu'elle avait perçue. Également, Élodie a souligné l'importance de rester dans l'émotion sans qu'elle ne trouble trop mes actions physiques.

Après avoir vu le nouveau *essai corporel*, Élodie a pris quelques idées parmi celles que j'avais proposées pour les travailler autrement. Elle a gardé l'idée des mouvements désarticulés, aussi avons-nous exploré des improvisations en partant de cette idée-là. En me guidant, Élodie a mis l'accent sur le rythme; certes, le travail était surtout centré sur la déconnexion des parties du corps et sur l'idée d'auto-manipulation, mais le travail sur le rythme a été une constante dans ses commentaires. Au niveau du travail technique, je devais faire attention à ne pas être monotone dans

mes improvisations, à prendre des pauses et à jouer avec et dans le temps. Cette exploration d'auto-manipulation est devenue quelque chose de plus violent, Élodie a choisi un morceau jailli des improvisations, dans lequel j'étais assise par terre, et elle m'a demandé de le faire trois fois. Dans cette toute petite séquence, j'ai vécu des sensations qui touchaient les aspects physique, technique et émotif. Le travail au niveau musculaire et au niveau articulaire a été assez demandant, car j'ai dû chercher une façon de faire les mouvements comme si je ne les faisais pas et, en même temps, avoir un contrôle pour ne pas me faire mal. Je ressentais l'impuissance d'être manipulée et auto-manipulée, la frustration de ne pas sentir mon propre corps. Même au niveau de la respiration, il y a eu une répercussion et j'ai dû chercher une façon pour éviter de me couper le souffle.

À partir de l'exploration de déconnexion corporelle, Élodie m'a proposé une autre exploration portant sur des mouvements des hanches. D'emblée, une telle proposition m'a dérangée; je n'étais pas d'accord avec ce type de mouvements car, pour moi, cela pouvait tomber dans le cliché de la femme latino-américaine qui danse en bougeant les fesses. Alors, nous avons entamé une discussion autour de féminité/sensualité/corps. J'ai réalisé qu'une partie de ma conception de la féminité, une partie surtout liée au corps, est dans une bataille continue : d'un côté, je défends le droit de toute femme à s'habiller et à danser comme elle veut, à s'approprier son corps; de l'autre, je suis très critique envers l'image hypersexualisée de la femme qui est présente dans les médias en Amérique latine. Il existe en effet des danses latino-américaines traditionnelles (que j'apprécie) où l'on retrouve notamment des mouvements des hanches. Il existe également des danses populaires plus actuelles (qu'on apprend à danser avec la famille dans les contextes de fêtes) qui ont aussi des mouvements des hanches et qui, dans d'autres contextes, peuvent prendre un caractère plus sensuel. De même, il existe des danses qui exploitent clairement la sensualité féminine et qui deviennent facilement vulgaires. Donc, je ressentais un réel malaise en essayant des mouvements des fesses, étant donné qu'en général, ces mouvements

servent à nourrir l'image de la femme-objet. Je ne voulais pas faire ces types de mouvements, surtout dans le contexte d'un solo qui traite de la violence faite aux femmes! J'ai structuré une petite séquence afin de demeurer ouverte aux propositions de la chorégraphe, cependant, je n'étais pas du tout convaincue. Les choses étaient différentes du point de vue d'Élodie, pour elle « le corps est un vecteur et les images nous donnent juste des idées. Il n'y a rien de vulgaire ou de grotesque dans l'improvisation des fesses » (Notes du carnet de pratique).

Une autre exploration proposée par Élodie consistait à faire un type de danse folklorique déformée. Au Mexique, il existe beaucoup de danses folkloriques qui utilisent des souliers spéciaux pour faire du *zapateado*, c'est-à-dire qu'on tape le sol pour danser. Cette danse folklorique déformée reprenait l'idée du *zapateado* en l'exagérant; je dansais alors en tapant le sol, mais les mouvements de pieds m'amenaient jusqu'aux sauts. Je plaçais mes bras comme si je tenais une grande jupe, pendant que mon regard restait neutre, comme perdu. La proposition d'Élodie restait dans l'idée du non-contrôle du corps et de la déconnexion corporelle. Néanmoins, j'avais vraiment de la difficulté à sentir une cohérence interne au moment de les réaliser. Je comprenais parfaitement qu'Élodie veuille prendre les danses folkloriques du Mexique comme un prétexte pour aller chercher du matériau corporel et explorer d'autres gammes de mouvement, mais je n'arrivais pas à m'approprier l'exploration. Pourtant, je suis restée ouverte et j'ai continué le travail à partir de la proposition d'Élodie.

Nous avons également démarré une improvisation portant sur des mouvements petits et subtils des jambes, davantage centrés sur les cuisses. J'ai joué avec des nuances de tremblements. Cette partie m'a interpellée, car ce travail sur le tremblement m'a fait penser au témoignage de la mère d'une fille qui a été arrêtée à Atenco en 2006. La mère raconte que sa fille est arrivée à la prison sans forces pour marcher :

Quand elle est arrivée à la prison, elle ne pouvait pas rester debout. Elle dit que non... qu'elle ne savait même pas où elle était, ni qui elle était

exactement. Elle était tellement fatiguée parce que, en plus, pendant la durée de la violation, il y a avait d'autres personnes par-dessus d'elle [*sic*]. Et quand elle est arrivée ici, à la prison, elle n'avait plus de force⁹.

Cette improvisation nous a fait nous poser des questions en rapport au costume, car il s'avérait indispensable de montrer les jambes nues. Élodie a pensé à l'usage d'une jupe. Toutefois, elle visualisait l'improvisation des fesses avec un pantalon. C'était pour cette raison que nous avons intégré un changement de costume (de la jupe au pantalon). Plus nous avançons dans la création, plus les éléments de production d'une mise en scène, tel que le costume, surgissaient dans nos esprits. Dans mon travail d'interprétation, le pantalon est devenu un élément qui a nourri ma réflexion sur l'image de la femme : historiquement, le pantalon a commencé à être utilisé par les femmes dans un désir d'égalité avec les hommes, au point où il est aujourd'hui devenu un vêtement communément utilisé par les femmes. Toutefois, à mon avis, le pantalon, particulièrement sous la forme de jeans (comme celui utilisé dans le solo), s'est transformé en un élément de standardisation du corps de la femme, imposé par l'industrie de la mode. À l'heure actuelle, la plupart des modèles de jeans ont des tailles basses, ce qui suggère que toutes les femmes désirent montrer leur ventre... doit-on comprendre que, pour porter des jeans, il faut répondre à un goût déterminé?

Par ailleurs, pour continuer le travail vocal qui avait jailli du langage inventé, la chorégraphe m'a demandé de chercher un son peu commun et qui pourrait m'être particulier. Je me suis ainsi mise à la tâche de trouver des sons dans mon répertoire vocal jusqu'à ce que j'arrive à un son guttural qui résonnait dans la gorge. En partant de ce son-là, j'ai développé d'autres sons. Aussi, elle m'a proposé une autre exploration du langage inventé, dont l'idée de départ était d'expliquer le bonheur ressenti par le fait de pouvoir m'habiller selon mon gré. Elle s'est inspirée d'une partie de nos discussions autour de la féminité et de la sensualité. Je lui avais raconté que, lorsque je suis déménagée à Montréal, j'ai découvert la liberté de m'habiller sans

9 Traduction libre de l'espagnol

devoir penser aux regards harcelants, contrairement à ce que j'avais éprouvé au Mexique où, malheureusement, je devais choisir la façon de m'habiller de manière à éviter d'être dérangée par les hommes. Ce sentiment est partagé par d'autres amies d'origine latino-américaine qui habitent à Montréal et, d'après ma connaissance, il ne l'est pas chez des femmes québécoises ou, par exemple, chez Élodie, d'origine française. Progressivement, l'idée de départ s'est donc transformée, et ce, en dépit d'une logique interne dans mon travail d'interprétation. La réflexion a surgi comme un besoin de questionner les rapports que les femmes entretiennent à leur corps, sujet qui nous a fortement interpellées tout au long de cette deuxième étape de création.

4.3 Troisième bloc : la mise en forme du solo

Étant donné que nous avons beaucoup avancé la structure du solo durant le deuxième bloc, pendant le troisième bloc, le travail s'est plutôt concentré sur les détails du matériel existant et sur la prise de décisions en rapport à la technique (costume, éclairage, musique). Dans ce dernier bloc de travail, nous avons fixé la structure définitive du solo et nous avons surtout travaillé l'idée qui donnerait forme à la troisième partie du solo.

Une fois le deuxième bloc de travail terminé, je suis rentrée en studio en solitaire. Cette fois-ci, je me suis attardée à intégrer le matériel créé lors des rencontres avec la chorégraphe. Jusqu'à ce moment-là, nous avons beaucoup de matériel et Élodie avait déjà conçu un enchaînement du matériel corporel émergé jusqu'à ce moment-là.

Cette période de travail a été assez dure pour moi, j'étais très motivée par la progression que nous avons eue, mais j'étais fatiguée. Un jour, j'avais l'impression que mon travail n'aboutissait pas, je me sentais nulle et j'avais mal partout. En plus, il y a eu maintes interruptions au studio et j'étais découragée :

Je me pose des questions sur la qualité de mon travail, je suis convaincue que le projet vaut la peine, mais je ne suis pas sûre d'être à la hauteur du sujet.

Encore une fois, je me questionne si j'ai la force pour traiter du thème de la violence faite aux femmes, surtout en rapport à ce qui s'est passé à Atenco... Comment puis-je prétendre évoquer cette violence que d'autres femmes ont vécue et qui, certes, me touche, mais qui est tellement grande? Elle me déborde... je sens ma faiblesse... est-ce que j'ai le droit d'en parler? Est-ce qu'il s'agit d'une justification pour rester dans ma zone de confort, d'inactivité face aux problèmes du monde? (Notes du carnet de pratique).

Finalement, j'ai pris la décision de laisser tomber la répétition et je suis partie.

Après avoir vécu une telle crise, j'ai pris du temps pour réfléchir et analyser mon état. Premièrement, j'ai réalisé que le stress commençait à m'envahir (de façon générale, j'ai tendance à stresser, ce qui m'amène à être bloquée). Deuxièmement, j'ai accepté le fait que j'étais fatiguée, tant physiquement qu'émotionnellement. J'ai donc pris la décision d'annuler la répétition suivante et de prendre du recul sur le travail réalisé jusqu'alors. J'ai plutôt profité de la journée pour vérifier les vidéos et les notes. Je suis arrivée à la conclusion que la partie de la danse folklorique ne marchait pas pour moi. Lorsque j'en avais discuté avec Élodie, elle insistait sur le fait que la danse folklorique était importante parce que celle-ci a un côté rituel et ancestral. Cependant, la façon de l'aborder ne me convainquait pas; j'avais l'impression de me moquer d'un type de danse pour laquelle j'ai un grand respect et je trouvais que l'improvisation ne se tenait pas. Je n'arrivais pas à sentir une cohérence dans les mouvements, je ne pouvais pas créer un chemin mental qui donnait du sens à mes actions et par conséquent, je ne ressentais aucune confiance.

Par la suite, mon travail personnel s'est concentré sur le travail technique et le travail d'appropriation propre à l'interprétation. Pour le travail technique, je fais référence à la résolution de problèmes et à la recherche des alternatives au niveau physique, de même qu'au travail de clarification et nettoyage des mouvements fixés. J'ai notamment analysé une séquence physique proposée par Élodie, afin de peaufiner certains passages, pour qu'ils donnent des actions plus fluides et plus organiques pour moi. En ce qui a trait au travail d'appropriation propre à l'interprétation, j'ai travaillé

l'intériorisation du matériel. J'ai recherché des chemins personnels qui faisaient que le matériel avait du sens pour moi (comme pour la séquence des mouvements des hanches), ainsi que de l'équilibre entre le faire et le sentir, cela en vue de nuancer la charge émotive (surtout par rapport aux séquences concernant les témoignages des femmes à Atenco).

En ce qui concerne l'étape de travail entre Élodie et moi, comme je l'ai déjà mentionné, nous avons surtout détaillé le solo, tant dans la structure interne que dans les éléments externes à l'interprétation, c'est-à-dire les éléments de technique complétant le solo. Nous avons surtout mis l'accent sur la troisième partie du solo. Quant à l'improvisation inspirée de la danse folklorique mexicaine, j'ai communiqué à Élodie les difficultés que j'éprouvais, soit que je n'arrivais pas à trouver un lien interne et que cela me causait un malaise. Après en avoir discuté, nous nous sommes entendues pour éliminer le morceau.

Pendant les deux premiers blocs de travail, Élodie avait toujours utilisé de la musique lors des improvisations, dans le but de guider la recherche corporelle, mais aussi de trouver la musique qui pourrait accompagner le solo. Je lui ai également partagé une sélection de musique mexicaine traditionnelle et actuelle. Elle a choisi certaines pièces qu'elle a bien aimées et nous avons fait le choix de la musique en compagnie de Robin Pineda, responsable du montage, qui nous a aussi fait des suggestions, surtout concernant les effets sonores. Depuis le début, la musique a joué un rôle important dans le solo et une fois que nous avons défini la trame sonore, la musique a fortement travaillé en synergie avec mon interprétation. En ce qui concerne la mise en scène, étant donné que nous avons identifié la nécessité d'avoir un changement de costume, Élodie a commencé à se questionner sur la manière de justifier la présence du pantalon par terre. Elle a suggéré qu'il pourrait y avoir beaucoup de vêtements au sol. Ceux-ci ont été soigneusement choisis, l'idée d'Élodie étant claire : des vêtements de femmes, principalement dans une gamme de couleur brune. Cette proposition, qui

a émergé d'une nécessité de mise en scène (justifier la présence du pantalon), a contribué au travail d'interprétation. Pour moi, les vêtements féminins faisaient référence aux femmes violées et disparues (problématique qui, malheureusement, existe dans beaucoup de pays), tandis que la gamme de couleurs faisait référence à la terre (l'enracinement et le lien avec la terre du peuple d'Atenco ont été des facteurs fondamentaux dans la puissance du mouvement social).

Pour l'exploration de la troisième partie du solo, le travail a été centré sur le travail vocal et sur une prise de position face au sujet de la violence faite aux femmes. Pour l'aspect vocal, mon travail a consisté à faire évoluer le premier son guttural afin d'y relier deux variantes déjà expérimentées pendant les explorations du deuxième bloc. Ainsi, pour le son guttural, j'avais obtenu une variante qui était un son guttural aspiré et une autre qui était un son plus aigu et plus proche d'un cri. Nous avons intégré ce matériel vocal avec des actions physiques, en partant des mouvements apparus lors des improvisations et en ajoutant la consigne de faire des pauses.

Concernant la prise de position envers le problème de la violence faite aux femmes, thème proposé par Élodie pour démarrer les explorations, cela me semblait une tâche assez ardue. Élodie a également établi la consigne de ne pas fixer les séquences. J'avais un certain répertoire de mouvements, résultat des improvisations et je pouvais jouer avec ceux-ci, les explorer plus profondément ou créer davantage de nouveau matériel. Aussi, il y avait les vêtements par terre avec lesquels je pouvais déclencher des explorations. Il s'agissait d'un travail intéressant au niveau de la présence scénique, étant donné qu'une telle consigne m'obligeait à rester dans le moment présent. Le fait de ne pas avoir une structure me faisait toutefois vivre un sentiment d'angoisse. De plus, prendre une position... cela me faisait revenir à l'impression d'être tellement petite et faible devant un tel sujet. Lors d'une séance d'improvisation-recherche, des souvenirs m'ont subitement frappée : ceux de ma mère, de mes tantes, de ma grand-mère, bref toutes ces femmes qui ont subi de la

violence et qui sont tellement importantes dans ma vie. Elles sont toujours présentes, ainsi que la douleur, je ressens surtout une profonde reconnaissance envers elles, pour leur force, pour leur capacité de passer à travers : « Je ne suis pas capable d'éviter le fait que ce problème existe, je ne suis pas capable d'effacer le passé, les blessures sont faites, mais je suis capable d'aider à guérir, d'agir, d'exprimer ma rage, de danser... » (Notes du carnet de pratique). Cette improvisation finale signifie pour moi un désir de dépasser la souffrance et de tracer des chemins nouveaux. La rencontre avec le corps de la femme, avec mon corps qui se construit, se déconstruit et se reconstruit pour arriver à la femme que je suis : chargée de mon passé, en train de vivre le présent et en lutte depuis ma tranchée, c'est-à-dire l'art, pour que le futur soit plus juste pour les hommes et pour les femmes. « Une danse qui crie, qui souffre, qui assume sa force, qui sourit et qui continue jusqu'à ce que l'éclairage s'éteigne. » (Notes du carnet de pratique).

CHAPITRE V

DISCUSSION DES RÉSULTATS

Il s'agit surtout, comme nous y invite la poétique rimbaldienne, de « dégager » nos sens, c'est-à-dire arracher le corps à l'objectivation et à l'appréciation sociale qui en fait un corps gagé sous la pression d'une économie marchande, et engager ses sens, en ce point de donation où le corps naît avec le monde dans la jubilation, d'une respiration, d'un mouvement, d'une sensation. Une utopie ou poétique de la corporéité n'advient qu'en faisant une large part aux potentialités du sentir. (Després, 2008, p. 305-306)

Après l'analyse des résultats, le présent chapitre expose ce qui me semble pertinent en regard de la question de recherche qui a guidé mon processus de création. Ma question de recherche s'énonçait comme suit : Comment puis-je évoquer, en tant qu'interprète-créatrice, la violence faite aux femmes dans un processus de création d'un solo? La présente étude a toujours été orientée sur le cheminement de l'interprète dans un processus de création. Étant donné que le travail de la chorégraphe s'est développé en relation au travail de l'interprète, je ferai référence à celui-ci sans pour autant tenter de m'y attarder, je ne cherche pas donc à faire une analyse du travail de la chorégraphe, car il répond à d'autres besoins.

Pour faciliter la lecture de ce chapitre, ainsi que le visionnement de la vidéo, je joins un tableau (Annexe D) incluant les trois parties que nous avons identifiées dans le solo, soit : *Atenco*, *La violence faite aux femmes* et *La prise de position*, ainsi que le nom des morceaux qui composent chaque partie. La plupart des noms qui apparaissaient dans le tableau correspondent à ceux que nous avons commencé à utiliser durant le processus de création.

5.1 Les traces qui s'inscrivent dans mon corps

Une des pistes qui a guidé la recherche est celle proposant que l'interprète joue de son corps. Contrairement à la conception du corps comme une entité seulement physique, je suis partie d'une conception holistique du corps; ainsi, le corps de l'interprète devient un instrument d'expression plus complet, une corporéité porteuse des sensations. En tant qu'interprète de danse et de théâtre, j'ai tendance à chercher un équilibre entre mes deux formations. Pour arriver à un tel équilibre, il m'a justement fallu travailler mon instrument d'expression comme un tout. Afin de décortiquer et de mieux comprendre le travail réalisé pendant le processus de création, je vais traiter de trois aspects généraux : le physique, le vocal et l'émotif. Cependant, dans mon travail d'interprète, ces aspects se sont fortement liés.

5.1.1 Le travail physique

La danse s'est historiquement développée à travers des techniques corporelles très précises. C'est pour cela qu'il existe une tendance générale qui consiste à ne lier cet art qu'à un travail physique. Toutefois, dans les dernières décennies, on a vu apparaître des tendances de danse contemporaine qui cherchent à élargir cette approche. Certes, le travail technique est intrinsèque à la danse, mais ce n'est pas le seul aspect à explorer et, surtout, ce n'est pas la seule façon d'aborder la composante corporelle. Tout au long de mon processus de création, l'approche physique préconisée dans mes propositions a été déterminée par les images et les sensations.

Dans la première étape d'exploration individuelle, je me suis beaucoup basée sur les témoignages des femmes qui ont vécu la violence sexuelle à Atenco. J'ai adopté des postures physiques décrites dans les narrations des faits pour déclencher certaines explorations, comme *la prise de la main et les mains dans la nuque*. Dans ces cas, la reproduction d'une posture corporelle a servi de prétexte pour être capable d'évoquer les événements réels. Au début, le risque de tomber dans l'illustration m'a inquiétée,

car cela ne correspondait pas de tout à mon objectif. Néanmoins, le fait de partir d'images claires m'a permis de garder un lien, dans ma partition interne d'interprète, avec ce qui s'est passé à Atenco. Une autre façon de procéder a été de démarrer des improvisations depuis les réactions physiques que les témoignages suscitaient en moi, c'est ainsi que *la séquence des bras* est née.

De son côté, Élodie Lombardo m'a rarement proposé des mouvements ou des séquences exactes à reproduire, contrairement au travail de certains chorégraphes qui dictent toujours les mouvements aux danseurs (Newell, 2007, Levac, 2006). La seule fois où elle m'a proposé une séquence très courte, qui se trouve vers la fin du morceau de *l'auto-manipulation*, c'était pour résoudre le passage du sol à une position debout. Dans ce cas précis, mon travail s'est centré, dans un premier temps, sur la reproduction de la séquence et la recherche au niveau de la technique pour réaliser les mouvements. Dans un deuxième temps, une fois l'appropriation physique effectuée, mon travail a été orienté vers la recherche d'une cohérence dans l'ensemble de la séquence. Même si le fait de bien accomplir les mouvements était important, à mon sens, l'accent devait être mis sur le sens que les mouvements avaient, en relation aux actions précédentes et subséquentes. Ainsi, le travail d'Élodie visait surtout à guider des improvisations et ce, soit en partant de mes *essais corporels*, soit en proposant une quête corporelle toute nouvelle. Par exemple, *la séquence des bras*, que j'ai proposée lors du premier bloc de travail, a été modifiée selon les suggestions de la chorégraphe. Elle m'a invitée à aller chercher plus de déformations et de tensions dans les mouvements et elle m'a proposé d'avoir une deuxième variation sur le même thème. Aussi, elle me permettait de déclencher des improvisations à partir d'une idée puis, en fonction de ma réponse corporelle, elle me guidait pour explorer certains aspects précis. C'est de cette façon que nous avons structuré la séquence *les mouvements des fesses*. Le travail de la chorégraphe consistait à me suggérer des images pour nourrir les recherches corporelles; elle portait une attention aux détails, mais elle ne cherchait pas à strictement reproduire des formes précises. Ainsi, tout au

long de la création, nous avons établi une relation qui m'a permis d'avoir un rôle actif dans la création en tant qu'interprète (Newell, 2007; Levac, 2006).

Dans ce solo, j'ai effectué une exploration gestuelle dans la subtilité, comme ce fut le cas pour *le tremblement de jambes* : dans cette séquence, l'objectif a été de générer des petites contractions musculaires au niveau des cuisses, ces contractions évoluant jusqu'au point de se répercuter dans les genoux. Ensuite, ces mouvements se sont transformés en tremblement pendant la marche qui suivait la séquence. Ici, l'enjeu consistait à conserver la subtilité du micromouvement et à savoir mesurer la progression de la séquence. Pour le morceau *les mains dans la nuque*, j'ai plutôt cherché des mouvements internes, au niveau de l'utérus. Le mouvement plus visible était celui du bassin dont était également issu celui du torse; je faisais parfois des mouvements avec la poitrine, tandis que je maintenais une tension dans la posture même des bras et de la nuque. Plus tard, des mouvements des jambes s'ajoutaient. Toutefois, le travail physique plus important pour moi, qui se répercutait sur tous les autres et qui était fortement chargé, était précisément celui, imperceptible, de l'utérus. Un autre exemple de travail physique qui a privilégié le micromouvement a été celui du regard. À l'exception des parties improvisées, je conduisais mon regard consciemment de façon interne, externe ou neutre. Le regard a été une partie très significative dans mon travail physique, car à partir de lui, j'étais capable de rentrer dans des états émotifs et je pouvais également chercher un contact plus direct avec le public.

Élodie a souvent porté son attention sur les changements de rythme. Depuis le début, elle a identifié que j'avais de la difficulté à nuancer le rythme dans mes improvisations; si j'étais dans une exploration sur un thème, tout au long de celle-ci, je maintenais un rythme constant, comme si le fait d'être en train d'explorer un sujet déterminé me mettait dans une ambiance particulière que je traduisais en mouvements dans un rythme monotone. Aussi m'a-t-elle beaucoup encouragée à sortir de cette

tendance, en me proposant de faire des arrêts dans certaines explorations ou d'intégrer des dynamiques différentes dans d'autres explorations. Une des indications les plus fréquentes de la chorégraphe, qui est devenue une tâche continue pour moi, a été de « jouer avec le temps ». C'est à partir de ma difficulté à nuancer le rythme qu'une partie des explorations s'est développée, conférant au final une tonalité particulière à mon travail physique.

5.1.2 Le travail vocal

Bien avant de commencer les explorations, j'étais persuadée de vouloir travailler la voix dans ce processus de création. En suivant mon intuition, j'estimais que la présence de la voix devrait permettre une exploration plus intégrale de ma corporéité. Même si la voix parlée à partir d'un texte appartient au théâtre, déjà maintes pièces de danse ont exploré l'intégration de la voix dans la chorégraphie. De plus, plusieurs ont déjà constaté que l'utilisation de la voix confère une théâtralité à la danse (Febvre, 1995). Dès la première étape d'exploration individuelle, j'ai donc essayé d'aborder le travail vocal, mais ces essais n'ont pas débouché sur des résultats satisfaisants. J'ai cherché à intégrer des mots et des phrases en espagnol, j'ai supposé que le fait d'utiliser ma langue maternelle allait m'aider à atteindre une expression verbale plus sincère. Cependant, j'avais l'impression de ne pas arriver à intégrer la parole de façon cohérente avec les mouvements, contrairement à ce que je soutenais. De plus, parler en espagnol, au lieu de faciliter mon expression orale, était devenu un obstacle à mon interprétation, en raison de la charge émotive des mots contenus dans les témoignages des femmes qui ont vécu la violence sexuelle à Atenco. C'est dans ce contexte que j'ai proposé dans les *essais corporels* d'utiliser un langage inventé. Cette proposition a été bien reçue par Élodie Lombardo, qui a approfondi l'exploration en me suggérant une quête de vocables et de sons éloignés de ma gamme naturelle, c'est-à-dire de la gamme propre à ma langue maternelle. De cette façon, je suis arrivée à travailler la voix, mais il ne s'agissait pas d'une partition textuelle exacte ou de phrases

intelligibles en espagnol ou en français. Toutefois, le texte interne, c'est-à-dire celui qui était évoqué dans ma tête, était clair. Les mots-sons prononcés contenaient des mots-pensés, ce qui conférait un contenu et du sens à mon travail d'interprétation. C'est ainsi qu'on a créé *la tirade* de la première partie du solo.

Plus tard, nous avons intégré une deuxième version du langage inventé, mais cette fois-ci, les motivations étaient autres : *la tirade (version 2)* a finalement pris le sens d'une parodie des vedettes de la télévision mexicaine qui présentent une image hypersexualisée de la femme. Ainsi, les deux versions de *la tirade* proposent des résultats différents, même si le langage inventé est l'élément que nous avons utilisé dans les deux cas.

L'autre thème à partir duquel nous avons développé un travail vocal a été *le son guttural*, qui comporte deux versions. La première se trouve dans la partie du solo nommé *Atenco*. Cette version était pour moi une continuation du texte de *la tirade*, comme si le son faisait résonner les témoignages. En fait, la dernière phrase de mon texte mental était « et nous n'allons pas nous taire », une phrase énoncée par une femme emprisonnée après avoir subi de la torture sexuelle à Atenco. Cette phrase est issue des capsules de son. Le son est devenu ainsi un prolongement de la dénonciation. J'obtenais le son en faisant vibrer l'air dans ma gorge et en laissant sortir de l'air de façon continue. Un des points techniques à travailler a été de maintenir le son constant, ce qui était parfois difficile, étant donné que je venais de parler. Je devais donc prendre une bonne quantité d'air, afin de le faire sortir doucement pour réussir à ce que le son perdure. Au niveau de mon discours interne, le son faisait écho à *la tirade*, laquelle représente la description des actes de violence à Atenco, et ce son demeure en les dénonçant.

Dans la transition de la deuxième partie à la troisième partie du solo, je reprends le son guttural avec deux variantes supplémentaires. Quand Élodie m'a demandé de chercher des variantes du son guttural, j'ai en trouvé deux : un son qui est plutôt

aspiré et l'autre qui est plus proche d'un cri. Dans cette évolution du son d'origine, le travail vocal est devenu plus demandant pour moi, dans deux sens. D'une part, du côté de la technique, je devais faire attention à ne pas me faire mal : les trois sons vibraient dans la gorge, ce qui me demandait d'avoir un bon appui au niveau du diaphragme, pour éviter de me blesser les cordes vocales. D'autre part, en ce qui concerne le travail interne de mon interprétation, j'ai fait le lien entre les sons et l'impuissance que je ressens face au thème de la violence faite aux femmes. Ainsi, le moment où je reprenais le son guttural pour le faire progresser en allant vers les deux autres variantes, correspondait à la transition au thème de la troisième partie du solo : *La prise de position*. Comme je l'ai expliqué dans le Chapitre IV, cette dernière partie a été assez conflictuelle pour moi, car une prise de position relative au problème de la violence faite aux femmes est devenue un défi. L'impuissance est finalement un de mes sentiments prédominants. Le travail vocal a représenté cette impuissance qui m'habite et qui cherche à se manifester comme une force pour combattre le silence des autorités.

5.1.3 Le travail émotif

Dans ce processus de création, l'aspect émotif a eu une présence importante. Lors d'une rencontre avec Mme Marie-Christine Lesage, Élodie a constaté qu'un des défis de la création a été de gérer la charge émotive que j'avais. Effectivement, comme je l'ai constaté depuis le début, le sujet déclenchait une forte émotivité que j'ai dû apprendre à nuancer. Certes, avoir un lien émotif au sujet de la création peut renforcer l'interprétation, mais cela peut aussi empêcher la fluidité des explorations, voire tomber dans une dramatisation exagérée. Deux points ont marqué mon lien émotif à cette création : la violence sexuelle à Atenco en 2006 (événement qui a provoqué la mobilisation de ce que je cherche à exprimer en tant qu'artiste) et la violence faite aux femmes vécue dans ma famille (fait qui a ressorti pendant les explorations).

J'ai démarré les explorations en m'inspirant des témoignages des femmes qui ont subi la violence à Atenco. De ce fait, la partie nommée *Atenco* dans le solo fait constamment allusion à ces témoignages; c'est à partir des faits narrés et des images décrites que j'ai commencé les explorations, mais il ne s'agissait pas d'une simple imitation des postures. Pour moi, l'endroit d'où venaient ces postures, ce qu'elles entraînaient et ce qu'elles représentaient étaient clairs. Les postures ont été le point de départ des explorations, lesquelles étaient soutenues par la charge émotive que les témoignages traçaient en moi. Ces postures m'ont donné accès à des états émotifs qui prenaient ensuite place dans toute ma corporéité. Cela opérait de la même façon que dans *la tirade (version I)*, où j'avais une partition mentale qui me permettait de soutenir le langage inventé, ce qui donnait du sens à ces mots inintelligibles. Le langage inventé a été un détour pour atténuer l'impact émotif des mots, cependant la charge émotive est restée intacte parce que, dans mon travail d'interprétation, je savais parfaitement ce que j'étais en train de raconter. La description de ce qui s'est passé à Atenco n'était pas le seul facteur émotif dans cette partie; je sens un fort respect et une grande reconnaissance envers les femmes qui ont eu le courage de dénoncer les actes de violence, ce courage qu'elles continuent d'avoir à ce jour malgré les injustices de l'État (en 2012, six femmes ont présenté une dénonciation devant la Commission Interaméricaine des Droits de l'Homme [CIDH] pour le cas d'Atenco). Pour moi, ce texte représente une marque de la bravoure dont elles ont fait preuve lorsqu'elles ont dénoncé la violence sexuelle.

En outre, avant même de commencer le processus de création, j'avais toujours en tête la forme de violence quotidienne, très commune au Mexique, subie par les femmes. Par violence quotidienne, j'entends cette violence qui s'exprime dans le langage, dans les harcèlements verbaux et physiques, dans l'image hypersexualisée de la femme répandue par les médias de masse, etc. Malheureusement cette violence est omniprésente dans beaucoup de pays, dont le Mexique. Je me considère comme une femme qui a subi une violence quotidienne, je suis habituée à être sur la défensive au

moment de prendre le métro, par exemple. De plus, je suis marquée de façon indirecte par la violence que ma mère a vécue, violence exercée par son propre père. Au début du processus, j'avais négligé un tel fait et, pendant les explorations, celui-ci a ressorti. Cette relation avec le sujet de ma création a nourri certaines actions, en venant ajouter du sens à ma partition interne.

5.2 Dramaturgie

Selon le *Dictionnaire du Théâtre* de Pavis (2002),

Dramaturgie désigne alors l'ensemble des choix esthétiques et idéologiques que l'équipe de réalisation, depuis le metteur en scène jusqu'au comédien, a été amenée à faire [...] La dramaturgie dans son sens le plus récent, tend donc à dépasser le cadre d'une étude du texte dramatique pour englober texte et réalisation scénique (p. 106).

Ainsi, j'emploie la notion de dramaturgie pour faire référence aux éléments qui font partie de la composition de la pièce. Même si nous n'avons pas de texte et n'avons jamais cherché à établir une histoire ou une narrativité linéaire, le solo possède une cohérence interne, une dramaturgie qui le soutient. De ce fait, dans la structure, nous avons identifié les trois parties déjà mentionnées : *Atenco*, *La violence faite aux femmes* et *La prise de position*. Cependant, je trouve important de signaler que les repères que nous avons n'ont pas toujours été les mêmes pour la chorégraphe et pour moi. Dans mon travail d'interprète, j'avais tendance à chercher des motivations ou un fond émotif pour réaliser chaque action. Élodie Lombardo, en tant que chorégraphe, était plus centrée sur la forme et la structure du solo; elle parlait souvent des couches de signification : pour elle, une même action peut contenir différentes traductions. Et précisément, ces différentes approches que nous avons ont nourri le processus de création.

À la suite de ce processus de création, je peux identifier qu'il m'est essentiel d'avoir un sous-texte clair. Par sous-texte, je fais référence au discours interne qui m'a permis de construire une logique, de donner du sens et de soutenir mon interprétation. Par

exemple, lors des premières explorations, les témoignages ont servi à démarrer les explorations : c'est à partir d'un geste inspiré des témoignages que j'ai développé les improvisations. Pour la première partie du solo, intitulée *Atenco*, les témoignages ont été tout le temps présents; de ce fait, ce qui soutenait mes actions était très clair et en conséquence, les séquences étaient caractérisées par la présence d'un fort état émotif. La description des événements à *Atenco* génère une relation étroite entre mes actions et les actions réelles qui ont été vécues par d'autres personnes : je prends la voix de ces femmes pour évoquer la violence sexuelle exercée à *Atenco*. C'est une façon de faire écho à la dénonciation depuis ma tranchée et de faire un appel au « pouvoir subversif » que l'artiste porte en lui (Bernard, 1999, p. 24). Élodie a travaillé à mettre le matériel corporel dans un ordre adéquat pour qu'il y ait une progression intéressante, tandis que, de mon côté, pour chaque nouvelle proposition, je cherchais à trouver une cohérence à l'intérieur de mon sous-texte. Par exemple, pendant *la tirade* qui a finalement servi de clôture à la partie *Atenco*, Élodie a eu l'intuition de placer un changement de costume. Pour elle, la jupe était moins efficace à partir de la deuxième partie; pour moi, le fait d'avoir un changement de costume pendant *la tirade (version1)* remplissait de sens mon travail vocal. Durant *la tirade*, mon sous-texte consiste en la description des faits à *Atenco*, les témoignages des femmes se mélangent pour en faire un seul; les policiers ont arraché leurs vêtements et, une fois en prison, les femmes ont utilisé uniquement les vêtements autorisés.

Pour la deuxième partie, identifiée comme *La violence faite aux femmes*, j'ai constamment dû chercher des significations pour soutenir mes actions, car pour les explorations qui ont donné vie à cette partie, il n'existait pas de documentation pour déclencher la quête, comme c'était le cas de la partie *Atenco*. Certaines fois, il était facile de créer un sous-texte, comme dans le morceau des *électrochocs*. À partir d'une proposition de la chorégraphe, j'ai développé des explorations sur le thème des *électrochocs*. Nous avons ensuite fixé la séquence en mettant comme contrepoint des actions quotidiennes. À mes yeux, la séquence représente la violence domestique qui

est souvent cachée par les femmes qui la subissent; elles continuent leur vie quotidienne malgré le fait qu'elles soient agressées par ces électrochocs de réalité. Par contre, il y a eu des explorations plus conflictuelles pour moi, par exemple le morceau des *mouvements des fesses*; pour celui-ci, il m'a fallu du temps avant de trouver le lien avec une critique à l'image hypersexualisée de la femme. Tandis que pour l'exploration portant sur la danse folklorique, je n'ai jamais réussi à ressentir une cohérence et j'ai décidé de parler avec Élodie pour l'éliminer.

En ce qui concerne la partie *La prise de position*, la principale contrainte établie par la chorégraphe a été de ne jamais fixer les séquences; mon travail consistait alors à chercher, à proposer et à changer le matériel corporel de façon constante. J'avais des improvisations sur des thèmes déterminés, avec lesquels je jouais tout au long de la grande improvisation. Même si j'ai continué à les modifier jusqu'au jour de la présentation, j'ai essayé de bâtir un sens interne. Par exemple, un des thèmes qui a servi pour la création du matériel corporel a été la féminité : la construction, la destruction, la reconstruction que ce concept provoque chez moi; la sensualité, la force, la faiblesse de mon corps; l'ambiguïté, le conflit, la confrontation qu'entraînent les impositions sociales du rôle préétabli du féminin. Cette contrainte proposée par la chorégraphe m'a forcée à être toujours en train de renouveler le travail et la quête, mais, d'autre côté, mon sous-texte pour cette partie était moyennement clair la majeure partie du temps. Mon travail d'interprète était plutôt centré sur les ajustements du matériel corporel et sur la création de nouvelles actions. Je présume que l'absence d'un sous-texte clair et fixe pour soutenir l'ensemble de la dernière partie du solo, soit *La prise de position*, a généré le sentiment qu'elle a été moins bien élaborée que le reste du solo.

5.2.1 La musique comme un fil conducteur

Dans la dramaturgie du solo, il existe des éléments externes au matériel corporel. De

façon générale, ces éléments ont nourri la création du solo et, dans mon travail d'interprète, mon sous-texte : c'est le cas, notamment, du changement de costume et des vêtements par terre. Par contre, l'éclairage n'a pas été tellement efficace; à mon sens, il y avait une grande intensité d'éclairage, ce qui ne m'a pas permis d'avoir une relation visuelle directe avec le spectateur, comme je l'avais privilégié lors du processus de création avec Élodie Lombardo et quand nous avons eu des invités aux répétitions. Ainsi, je réalise que, pour ce type de création et, étant donné la nature du solo, l'éclairage n'était pas nécessaire. Par ailleurs, un élément externe qui a parfaitement fonctionné a été la musique. Une des caractéristiques du travail d'Élodie Lombardo est qu'elle préconise le lien entre la musique et la danse. Ainsi, depuis le début du travail, elle a toujours apporté des propositions musicales. De ce fait, la musique a été présente tout au long du processus de création. Elle a pris les décisions reliées aux choix musicaux et, de mon côté, je lui ai suggéré une sélection musicale pour avoir plus de possibilités.

Nous avons commencé à travailler avec Robin Pineda Gould, qui a commencé à faire le traitement sonore depuis le deuxième bloc de travail. Cette collaboration a permis que la relation entre la danse et la musique soit développée et intégrée très tôt dans le processus. Robin, en plus de faire le montage sonore, a travaillé sur les effets sonores qui accompagnent le solo. Au fur et à mesure, la trame sonore s'est fixée en relation avec mes actions. La musique a soutenu mon travail d'interprétation. J'ai donc développé une relation entre mes actions et la musique, jusqu'au point où celle-ci pouvait m'aider à rentrer dans les états de corps propres à certaines parties du solo. Par exemple, la musique de *la séquence des bras* a été proposée par Élodie dès le premier bloc de travail, alors, même s'il y a eu des ajustements ou des changements apportés à cette improvisation, la musique a contribué à préserver les sensations de ce morceau.

De même qu'avec les propositions de la chorégraphe, il y a eu des propositions de la

part de Robin qui nourrissaient mon sous-texte d'interprète. Après avoir assisté à une répétition, Robin a proposé les effets sonores pour le premier morceau du solo : il s'agissait de sons de pelles qui creusent la terre et de sons d'avions. Ces sons étaient tout à fait en lien avec Atenco, ils pouvaient faire référence aux paysans et à l'ancien projet de construire un aéroport à Atenco.

La présence de Robin aux répétitions a commencé à s'avérer indispensable vers la fin du processus, étant donné qu'il a travaillé la musique en association avec le solo, c'est-à-dire qu'il n'a pas simplement fait un mixage musical. Il faisait son travail en direct, ce qui a permis que la musique et la performance s'accompagnent. Le lien entre la musique et mon travail d'interprète est devenu tellement étroit que la musique est devenue mon partenaire tout au long de la durée du solo.

5.3 Le passage du contexte sociopolitique et culturel au contexte de la mise en scène

Pour avoir un fort lien avec la création, j'ai expressément choisi de traiter la violence faite aux femmes, en m'inspirant particulièrement de la violence sexuelle qui a eu lieu à Atenco en 2006. Le sujet de la création est donc relié au contexte sociopolitique et culturel de mon pays et, à mon sens, le fait d'avoir un tel lien était important pour développer ce processus. Au fur et à mesure que nous avançons dans le processus de création, les discussions entamées entre Élodie et moi nous ont fait prendre conscience que, à partir de ce solo, nous étions capables d'interpeller des personnes qui n'étaient pas nécessairement au courant des faits d'Atenco, ainsi que d'ouvrir une réflexion plus profonde à propos de la violence faite aux femmes, car c'est un problème malheureusement encore assez présent. De la sorte, nous faisons aussi un appel à la sensibilisation et à l'empathie chez les spectateurs, même si ce n'était pas un des objectifs initiaux de cette recherche.

Depuis le début, j'ai éprouvé une inquiétude reliée à l'écueil de tomber dans l'illustration ou dans une narrativité linéaire. En grande partie, c'était grâce à la

chorégraphe qui a su conduire et structurer le matériel corporel, pour que le résultat du solo n'aboutisse pas à une narrativité linéaire. De mon côté, je ne peux pas éliminer le contexte sociopolitique et culturel qui est le mien, tout au contraire, le propos a toujours été de m'en servir pour créer. Mon interprétation a travaillé pour l'utiliser comme une base, le faire évoluer dans ma corporéité et le transmettre poétiquement. Un morceau du solo qui exemplifie bien cette démarche est *la tirade (version1)*. Pour cette partie, j'avais un sous-texte très clair et très touchant pour moi, soit les témoignages d'Atenco. Le fait d'avoir un sous-texte solide, comme je l'ai exposé, a rempli de sens mon travail interne d'interprète, et cela avait aussi une répercussion dans ce que je transmettais dans mon interprétation. Sans expliquer ce qui s'est passé à Atenco, j'en parlais et je faisais une dénonciation. Ainsi, utiliser un langage inventé pour atténuer la charge émotive m'a aussi aidé à « parler » sans parler; en partant d'un événement qui appartient à mon contexte sociopolitique, je le métamorphosais sur scène. Un point qui me semble intéressant est que certaines personnes ont pensé que le langage était vraiment une langue indigène. De ce fait, la question à propos de quelle langue utiliser n'était plus importante (mon intention initiale était de parler en espagnol), car le langage inventé portait une force grâce au sous-texte qui le soutenait, ce qui a stimulé aussi l'imaginaire chez les spectateurs. Ce morceau continuait ainsi à avoir une forte signification pour moi, signification jaillie de mon contexte socioculturel, tandis que les spectateurs, qui ne connaissaient pas nécessairement l'origine de la partition, pouvaient le signifier autrement. La corporéité sur scène a permis une transmission des sensations, en allant plus loin que le contexte socioculturel, soit le mien, soit celui des spectateurs. En traversant ainsi les frontières culturelles.

Dans ce processus de création, j'ai également élargi ma réflexion par rapport à la violence faite aux femmes. Je suis arrivée avec mon bagage et mes idées à propos d'un tel sujet, plus tard je les ai nourris par des discussions entamées avec Élodie. Le sujet de la violence faite aux femmes a déclenché des échanges d'opinions liées à

l'image de la femme, l'hypersexualisation des femmes dans les médias, les normes corporelles imposées par l'industrie de la mode, le rapport des femmes avec leurs propres corps, etc. Le sujet, m'a donc permis de voyager constamment entre les repères propres à ma culture d'origine et les stimulants provenant du contexte où nous avons développé le projet.

CONCLUSIONS

L'idée centrale qui a illuminé le projet consistait à traiter l'instrument de l'interprète comme un tout, multiple, complexe et intégré, plutôt que comme un objet dont le soi est désarticulé. De ce fait, le concept de corporéité développé par Bernard (2001) a été très éloquent. Pour développer le projet, j'ai proposé d'aborder, dans un processus de création, un sujet qui est en lien avec mon contexte culturel et avec mes inquiétudes sociopolitiques : la violence faite aux femmes. Comme je l'avais avancé, la relation entre le chorégraphe et l'interprète est déterminante pour favoriser un rôle créatif chez l'interprète. Ainsi, le fait d'avoir eu le privilège de travailler avec la chorégraphe Élodie Lombardo a été très significatif pour le déroulement de ce projet. Sa façon de composer, toute particulière, a constamment stimulé mon travail en tant qu'interprète-créatrice, car elle est toujours demeurée à l'écoute, afin que nous développions une réelle relation de collaboration.

Dans mon travail d'interprétation, j'ai identifié trois aspects généraux pendant le processus de création : le physique, le vocal et l'émotif. Ces trois aspects ont toujours travaillé en interrelation, l'aspect émotif étant celui qui a eu un poids considérable, parce que je suis sensible au sujet de la création. En ce qui a trait au travail physique, la voie choisie pour créer du matériel corporel a consisté à explorer en partant des images et des sensations, inspirées directement des témoignages de femmes qui ont vécu la violence sexuelle à Atenco. La nature du sujet de création est en relation avec l'intime, je suis partie d'un thème qui appartient à un microcosme pour aller chercher l'extériorisation dans une mise en scène. Ce qui m'a donc demandé un travail gestuel issu de micromouvements et empreint de subtilité. En rapport au travail vocal, il s'est développé dans la transformation de la parole en mots-sons ou en mots inintelligibles. C'est à travers un langage inventé que j'ai été capable de dévoiler une intention de dénonciation. La voix a été aussi explorée par le biais des sons gutturaux provenant de la douleur, de la rage et de l'impuissance. Le travail vocal a donc dit sans dire. De

façon générale, le travail émotif a soutenu les autres aspects du travail.

La charge émotive que j'ai éprouvée, liée au sujet de la création, a eu comme résultat la présence d'un sous-texte, celui-ci s'avérant indispensable pour renforcer mes actions et leur accorder du sens. Je présume que l'apparition du sous-texte comme un outil dans mon travail d'interprétation est en lien avec ma formation en théâtre. Cependant, je n'ai pas cherché à construire un personnage, j'ai plutôt construit le sous-texte qui est devenu le lien entre mon travail d'interprétation et le sujet de la création. J'avais un besoin très personnel de traiter du thème de la violence faite aux femmes et, spécifiquement, de la violence sexuelle qui a eu lieu à Atenco. À partir de l'empathie que je ressentais, le matériel corporel a pris une force propre. J'adhère par ailleurs à la cause des femmes qui, jusqu'à ce jour, continuent à dénoncer les abus perpétrés par les autorités à Atenco en 2006. Dans la création, j'ai exposé mon point de vue en tant que femme et je me suis aussi positionné en tant qu'artiste devant un tel événement. Le sous-texte a foncièrement été l'outil tissant des liens entre les événements du réel et le corps poétique présenté sur scène.

Pour cette création, j'ai eu l'avantage d'aborder un sujet qui m'interpellait, ce qui a facilité l'émergence du sous-texte, de ce fait le sous-texte se trouvait souvent à la source même du matériel corporel. Quand il s'agissait des explorations proposées par la chorégraphe, le sous-texte a aidé à remplir de sens mon travail d'interprétation : quelques fois il surgissait de façon facile, d'autres fois il me fallait le chercher pour donner de la justesse à mon interprétation. Et dans d'autres moments, le sous-texte a été modifié pour accorder une logique interne. D'après mon expérience, le sous-texte peut être un outil pour le travail de l'interprète, en contribuant à son engagement dans le processus créatif et scénique. Je crois que le sous-texte peut également pousser l'interprète à avoir un rôle comme créateur, indépendamment du type de relation établie avec le chorégraphe. Certes, la relation de travail entre le chorégraphe et l'interprète est déterminante pour le rôle de l'interprète dans la création, mais le

travail du sous-texte n'appartient qu'à l'interprète. Il s'agit donc d'un travail personnel qui peut ou non être nourri par la relation avec le chorégraphe. Ainsi, le sous-texte est une sorte de travail secret que l'interprète concocte afin de peaufiner son travail dans la création.

En outre, le travail de composition chorégraphie apporté par Élodie a consisté *en grosso modo* à trier le matériel corporel et à structurer le solo en partant des *essais corporels* que je lui ai proposés, ainsi que des improvisations guidées par elle-même. Dans la relation de collaboration que nous avons établie, la communication et les réflexions ont fait partie de notre façon habituelle de composer; les échanges des points de vue sont devenus indispensables pour la création. De même, les constants questionnements sur le sujet ont nourri, j'ose le dire, nos pratiques artistiques. Enfin, la négociation entre nous deux a eu un poids important tout au long du processus.

À partir de mon expérience lors de ce processus de création, je réalise qu'une vraie relation de travail qui prône la communication est possible dans les pratiques scéniques. Plutôt que de discuter sur les droits de l'œuvre entre les danseurs et le chorégraphe ou entre les acteurs et le metteur en scène, j'aimerais lancer l'idée d'une relation de travail en collaboration et respectueuse. Une relation où chaque artiste est important et contribue pour consolider une communauté créative. Et pour que cela arrive, mon sentiment est que l'on doit se déterminer à changer nos pratiques personnelles et artistiques.

Grâce à ce projet, j'ai également fortifié mon identité artistique, ce qui était une de mes inquiétudes premières. Ce processus de création s'est développé dans un cadre de danse contemporaine, cependant je trouve que mon travail d'interprétation s'est toujours étalé sur un terrain entre la danse et le théâtre. Je dirai que je suis une artiste scénique qui préconise une approche corporelle holistique et qui est intéressée aux sujets sociopolitiques. Je ressens un désir très puissant de contribuer socialement et de m'engager politiquement à travers mon travail artistique, en fait, je crois que j'ai

une obligation de le faire. Ce projet m'a permis de toucher le sujet de la violence faite aux femmes, de développer et d'élargir mes réflexions à ce propos et, j'espère, de créer une conscience chez les autres. Ma façon d'être ici et maintenant sur scène a été mon arme pour dénoncer et combattre le silence et l'impunité. Par le biais de l'éphémère de mon art, j'ai fait appel à la mémoire, au refus de l'oubli. J'ai donc contesté la violence du réel à travers la poétique du corps.

ANNEXE A

JE SUIS

Je suis Sonia.

J'ai étudié du théâtre et de la danse et je suis étudiante à la maîtrise en danse à l'UQÀM. Mon projet de recherche est centré sur la présence scénique.

Je suis Sonia Olivia.

Je suis mexicaine. Je suis une femme dans un pays où le machisme est encore très présent. Je suis une femme qui a reçu une éducation religieuse plutôt athée dans un pays catholique, qui a reçu une éducation politique surtout de gauche dans un pays où la corruption de la classe politique a été une constante tout au long de l'histoire.

Je suis une artiste qui ne veut pas être une actrice répétitrice de textes, ni une danseuse répétitrice de mouvements. Je suis une artiste dans un pays où les médias contrôlent l'opinion d'une grande partie de la population, dans un pays où l'éducation publique et de qualité est encore un droit auquel pas tous les habitants ont accès.

Je suis mexicaine, métisse, dans un pays où les communautés indigènes sont reléguées à la pauvreté, à la misère, à l'injustice; où les peuples autochtones souffrent encore des massacres, de la persécution, de l'exploitation; où leur langue, leurs habitudes et leur territoire ne sont pas respectés.

Je suis Olivia.

Je suis fortement marquée par l'étroite relation avec les femmes de ma famille : ma mère, ma grand-mère, mes tantes. Je suis une femme touchée pour la mort et j'ai dû accepter l'absence de ma mère d'un seul coup.

Je suis une femme mexicaine dans un pays où les paysans sont dépouillés de leur terre, dans un pays où plus de 20 femmes ont été violées en 2006 par des policiers pendant la répression contre les sympathisantes du mouvement de défense de la terre des paysans du village d'Atenco.

Je suis Sonia.

Je suis étudiante à la maîtrise en danse à l'UQÀM. Mon projet de recherche est centré sur la présence scénique. Je pense que la présence scénique de l'interprète est liée à son engagement corporel (physique, vocal, mental) et à son investissement personnel (émotions, idées, vécu). Je cherche à comprendre le phénomène de la présence scénique dans mon processus d'interprète et, ainsi, trouver une identité artistique, une cohérence interne.

Je suis Sonia Olivia

Lo más obscuro de la noche es antes del amanecer.

ANNEXE B

¿QUIÉN PUEDE SABER LO QUE SIGNIFICÓ SER MUJER EN SAN SALVADOR ATENCO?

Pista 1

Eran las 7 y media, cuando los municipales estaban golpeando brutalmente a hombre y mujeres, los acorralaron. Yo entré a mi casa cuando los granaderos estaban cerrando toda la calle. Ahí estuvieron varias horas. Entraron a las casa, sin permiso, policías estatales y granaderos. Allanaron la casa, golpeando sin piedad a todas las personas. A mí y a mi familia nos torturaron, nos golpearon. Al salir del cuarto donde estábamos, policías me golpearon, me descalabrarón, me hicieron una valla de ambos lados. Al ir hacia el carro de la policía estatal seguían golpeando. Al subir me manosearon todo el cuerpo, yo con las manos en la nuca sin poder defenderme. Me sentaron y no podía voltear, porque si lo hacíamos nos daban un toletazo. En el transcurso del camino se escuchaban gritos de mujeres diciendo: « Ya déjenme por favor, ya suéltense » Llegaba un aroma muy raro, se estaban drogando y eso les daba más valor. A una le hicieron hacer sexo oral. Al llegar al penal todavía nos golpearon, a mí me agarraron de los cabellos fuertemente y con brutalidad.

Il était 7 heures et demi, les (policiers) municipaux ont brutalement frappé des hommes et des femmes, ils les ont traqués. Je suis entrée chez moi au moment où les (policiers) grenadiers¹ ont fermé la rue. Ils ont restés là pendant quelques heures. Des policiers provinciaux et des (policiers) grenadiers sont entrés dans la maison sans permission. Ils ont forcé l'entrée de la maison, ils ont frappé tout le monde sans pitié. Ils nous ont torturés, ils nous ont frappés, moi et ma famille. Quand on est sortis de la chambre où on était, les policiers m'ont frappée, ils m'ont défoncé la tête et ils ont

1 Au Mexique, les grenadiers sont un groupe de policiers antiémeutes

formé une barrière en se plaçant de chaque côté de moi. Ils ont continué à frapper pendant qu'on se dirigeait vers la voiture de police. Quand on est montés (dans la voiture), ils m'ont tripoté le corps, moi, j'avais les mains sur la nuque et je ne pouvais pas me défendre. Ils m'ont assise et je ne pouvais pas tourner la tête parce que si on le faisait, ils nous donnaient un coup de matraque. Pendant le trajet, on entendait des cris de femmes qui disaient : « Lâchez-moi, s'il vous plaît, lâchez-moi ». Il y avait une odeur très bizarre, ils étaient en train de se droguer et cela leur donnait du courage. Ils ont forcé une personne à leur faire une fellation. Quand on est arrivé à la prison, ils nous ont encore frappés et m'ont brutalement prise très fort par les cheveux.

Piste 2

Salí de mi casa y al pasar por el centro me detuvo la PFP. Me jalaron de los cabellos, me arrastraron y me agacharon. Dos más me tomaron de los brazos y no sé cuántos me golpearon brutalmente. Me ofendieron y me decían: « ¡Hija de la chingada! ¡Culera, te vamos a matar! » Sin motivo me llevaron corriendo, casi me asfixio por los gases lacrimógenos que ellos lanzaron al llegar a la calle Nacional. Frente a la telesecundaria tenían una camioneta tipo pick-up. Me tomaron del pantalón y los cabellos, me aventaron a la camioneta y al lado mío había otra mujer en las mismas condiciones. Me robaron mis pertenencias, como celular, una cartera, una tarjeta de crédito, una tarjeta de débito, 400 pesos en efectivo, llaves y credencial de elector. Me amenazaron de muerte. Llegaron con más gente y las encimaron como animales sobre las dos que ya estábamos en el fondo. Nos trasladaron a otro lugar, nos metieron en un camión y nos llevaron al centro de adaptación de Almoloya. En el transcurso me quitaron los zapatos, me torturaron física y psicológicamente. Me pusieron un palo entre los glúteos por encima de mi pantalón. Y al llegar al penal nos ficharon, nos tomaron de frente y lateral y nos

tomaron las huellas digitales. No tenemos atención médica necesaria. ¡Castigo a quién resulte responsable! ¡Me encuentro llena de indignación e impotencia!

Je suis sortie de ma maison et je suis passée par le centre-ville, où la PFP (Police Fédérale Préventive) m'a arrêtée. Ils m'ont pris par les cheveux, ils m'ont traînée et ils m'ont forcée à m'accroupir. Deux autres m'ont pris par les bras et je ne sais combien d'autres m'ont brutalement frappée. Ils m'ont insultée et ils m'ont dit : « Fille de pute! Conne, on va te tuer! » Sans raison, ils m'ont emmené en courant, j'étais sur le point d'étouffer à cause des gaz lacrymogènes qu'ils se sont mis à lancer quand on est arrivés à la rue *Nacional*. Face à l'école secondaire, il y avait une camionnette de type *pick-up*. Ils m'ont pris par le pantalon et les cheveux, ils m'ont poussée dans la camionnette et à côté de moi, il y avait une autre femme dans le même état. Ils ont volé ce que j'avais sur moi, comme un cellulaire, un portefeuille, une carte de crédit, une carte de débit, 400 pesos en argent comptant, des clés et ma carte d'identité. Ils m'ont fait des menaces de mort. Ils sont arrivés avec d'autres personnes et ils les ont mises par-dessus nous deux, qui étions déjà là, comme des animaux. Ils nous ont emmenés ailleurs et nous ont mis dans un autobus qui nous a emmenés à la prison d'Almoloya. En cours de route, ils ont élevé mes chaussures, ils m'ont torturée physiquement et psychologiquement. Ils ont mis un bâton entre mes fesses, par-dessus mon pantalon. Et quand on est arrivés, ils nous ont fichés, ils nous ont pris (en photo) de face et de côté et ils ont pris nos empreintes digitales. Nous n'avons pas les soins médicaux nécessaires. Les responsables doivent être punis! Je me sens profondément indignée et j'ai impuissante!

Piste 3

Me empezó a agarrar la cara uno de ellos y me metía los dedos en la boca y en la vagina. Y me obligó a hacerle sexo oral. Me echó su esperma en mi suéter blanco y vino otro policía y lo mismo. Me agarró mis pechos y dijo: « Ésta está bien buena y

está amamantando, verdad? ¡Putal! ¡Perra! » Me sacaron una foto con los ojos cerrados, después me obligó a hacerle sexo oral, me echó su esperma en la boca y lo escupí en mi suéter. Vino un tercero y me hizo lo mismo y me lo echó en mi suéter. Y me dijo que si quería que me ayudara tenía que ser su puta por un año e irme a vivir a donde él quisiera. Me quitaron mi suéter y no me lo querían dar. Llegó un cuarto policía me manoseó en la vagina y los pechos y quería que le hiciera el sexo oral. Y llegó otro y le dijo: « Ya no guey, porque ya llegamos ». Me empezaron a limpiar el pantalón y las manos. Me dieron un cigarro a fumar pero yo no fumo, ni tomo. Me bajaron con los ojos cerrados en penal de Santiaguito, Almoloya.

L'un d'eux a commencé à me toucher le visage et a mis ses doigts dans ma bouche et dans mon vagin. Il m'a obligé à lui faire une fellation. Il a jeté son sperme sur mon chandail blanc, un autre policier est venu et la même chose est arrivée. Il m'a touché les seins et il a dit : « Celle-ci est bien bonne et elle allaite, n'est-ce pas? Pute! Salope! » Ils ont pris une photo de moi les yeux fermés et après, il m'a obligé à lui faire une fellation, il a jeté son sperme dans ma bouche et je l'ai craché sur mon chandail. Un troisième est venu, il a fait la même chose et il l'a jeté sur mon chandail. Et il m'a dit que si je voulais qu'il m'aide, je devais être sa pute pendant un an et vivre là où il voulait. Ils ont ôté mon chandail et ils n'ont pas voulu me le redonner. Un quatrième policier est arrivé, il a touché mon vagin et mes seins et il voulait que je lui fasse une fellation. Et un autre est venu et lui a dit : « C'est fini, guey, on est arrivés ». Ils ont commencé à nettoyer mon pantalon et mes mains. Ils m'ont offert une cigarette mais je ne fume pas et je ne bois pas non plus. Ils m'ont fait descendre, les yeux fermés, à la prison de Santiaguito, Almoloya.

ANNEXE C
DISTRUBUTION DU TEMPS DE TRAVAIL

Premier bloc : partir des capsules de son pour créer du matériel corporel	
Étape d'exploration individuelle de l'interprète-créatrice	20 heures
Étape de travail entre la chorégraphe et l'interprète-créatrice	12 heures

Deuxième bloc : la violence généralisée faite aux femmes	
Étape d'exploration individuelle de l'interprète-créatrice	20 heures
Étape de travail entre la chorégraphe et l'interprète-créatrice	27 heures

Troisième bloc : la mise en forme du solo	
Étape d'exploration individuelle de l'interprète-créatrice	12 heures
Étape de travail entre la chorégraphe et l'interprète-créatrice	25 heures

ANNEXE D
TABLEAU RÉCAPITULATIF

Sabotée, butin, putain, mais tout en douceur

Première partie : Atenco

Sous-texte de l'interprète	Autres
<i>La marche d'introduction</i>	
L'enracinement. Le lien très fort que les paysans d'Atenco ont avec leur terre.	Proposition d'Élodie à partir d'un geste de mon quotidien.
<i>Les gestes quotidiennes</i>	
Des actions simples qui déclenchaient le souvenir. Témoignage	
<i>La prise de la main (version 2)</i>	
La chanson du Mc Loko.	Reproduire l'image de la prise de la main (version 1) debout.
<i>La séquence des bras (version 1)</i>	
Témoignage, image d'être prise par les deux bras. Sensation des tripotages.	Jeux avec le rythme. Tension musculaire. « Désarticulation ».
<i>Les mains dans la nuque</i>	
Témoignage	Amener les mains dans la nuque lentement. Sensations internes, dans l'utérus.
<i>La prise de la main (version 1)</i>	
Chanson de Mc Loko	Tension entre mon haut et mon bas. Glisser.
<i>L'improvisation des bras (version 2)</i>	
L'impression de vivre un cauchemar. Le cri.	Accélération et déplacements dans l'espace, ainsi que des répercussions dans tout le corps.

Les tremblements des jambes

Témoignage

Monter la jupe jusqu'à cacher mon visage. Des subtiles contractions musculaires dans les cuisses. Tremblement qui se répand pendant la marche.

La tirade (version 1)

Texte interne résultant d'un mélange des témoignages.

Chercher des vocables éloignés de l'espagnol. Évolution vers le son guttural.

Deuxième partie : la violence faite aux femmes**Sous-texte de l'interprète****Autres***Les électrochocs*

La violence domestique envers les femmes qui demeure souvent cachée.

Partition corporelle formée par des mouvements quotidiens avec des électrochocs.

L'auto-manipulation

Dichotomie entre le sentir et le faire.

« Déconnexion » entre les parties du corps.

Les mouvements des fesses

L'image hyper sexualisée de la femme dans les médias. L'objectivation de la femme.

La tirade (version 2)

Parodie des vedettes de la télévision mexicaine.

Troisième partie : la prise de position**Sous-texte de l'interprète****Autres***Les trois variantes du son guttural*

L'objectivation de la femme qui frappe la réalité et qui, à travers le son, exprime l'impuissance. Travail vocal demandant.

L'improvisation finale

Féminité. Féminicides.
Impuissance. Espoir.

Ne jamais fixer les séquences.

ANNEXE E
PROGRAMME

Remerciements

Élo, un gros merci d'avoir cru à ce projet et d'avoir accepté de faire avec moi ce bout de chemin.
Marie-Christine, Manon, vos commentaires, vos observations, vos présences ont été fondamentaux et très appréciés.
Alain Bolduc, merci de ton soutien.

Le Département de danse présente

Sabotée, butin, putain mais tout en doux

Interprète : Sonia Bustos

Chorégraphe : Élodie Lombardo

Un mémoire de recherche création en interprétation
du programme de maîtrise en danse

Le 6 novembre 2012



Cette présentation publique constitue l'aboutissement d'une démarche de recherche et d'interprétation visant à rencontrer les exigences partielles du programme de maîtrise en danse de l'UQAM.

Ce programme a pour objectif de former des professionnels aptes à renouveler leur pratique et à assurer un rôle de leadership dans le développement de la danse au Québec.

Département de
DANSE
UQAM
CORPS SENSANT,
CORPS ÉCOUTANT

Piscine-théâtre
Pavillon de danse
840, rue Cherrier / Métro Sherbrooke
Entrée libre sur réservation seulement

Sabotée, butin, putain mais tout en douceur est conçue comme une étude d'interprétation en vue d'explorer la façon dont l'interprète s'inspire d'un événement du réel (la violence faite aux femmes) pour créer du matériau corporel qui, en scène, dessine un corps porteur de sens et déclencheur de sensations. Dans un sens métaphorique, le corps est l'*instrument* de l'acteur et du danseur : le corps de l'interprète constitue sa propre matière expressive.

L'intuition à la base de cette recherche-crédation en interprétation consiste à penser que, dans le cadre d'un travail de création qui explore davantage la matière expressive de l'interprète - tant le langage physique et vocal que les aspects émotifs et intellectuels - l'interprète doit s'engager activement comme créateur tout au long du processus de conception chorégraphique et scénique.

J'ai travaillé directement en studio l'expérience d'un processus de création en dialogue avec la chorégraphe Élodie Lombardo, un processus de création où l'interprète est invitée à créer et à collaborer suivant une relation interprète-chorégraphe qui valorise l'échange et la communication. Le sujet que j'ai proposé d'explorer au sein de ce processus de création s'enracine dans mon univers socioculturel : la violence faite aux femmes au Mexique.

*A la familia de sangre,
a la familia extendida de aquí,
a la familia extendida de allá*

Sabotée, butin, putain mais tout en douceur

*¿Quién puede honestamente quedarse callada
y no sentir la misma rabia, la misma indignación?
No nosotras, no nosotros...
Subcomandante Marcos*

Interprète : Sonia Bustos

Chorégraphe : Élodie Lombardo

Costume : Yesenia Pulido

Montage sonore : Robin Pineda Gould

Éclairage : Marie- Chantale Legendre

Photographie : David Chedore

Directrices de recherche : Marie-Christine Lesage
Manon Oligny

Jury : Martine Beaulne
Sylvie Fortin
Marie-Christine Lesage
Manon Oligny

ANNEXE F

DVD

Sabotée, butin, putain, mais tout en douceur

Interprète : Sonia Bustos

Chorégraphe : Élodie Lombardo

BIBLIOGRAPHIE

Arguel, M. (1992). Le corps au défi. Dans M. Arguel (Dir.), *Danse : le corps enjeu* (p.204-209). Paris : PUF.

Artaud, A. (1964). *Le théâtre et son double*. Paris : Gallimard.

Barba, E. (2004). *Le canoë de papier : traité d'anthropologie théâtrale*. Saussan : L'Entretemps.

Barba, E. et Savarese, N. (2008). *L'énergie qui danse : un dictionnaire d'anthropologie théâtral*. Montpellier : L'Entretemps.

Bernard, M. (1999). Des utopies à l'utopique ou quelques réflexions désabusées sur l'art du temps. Dans I. Ginot (éd.), *Danse et Utopie* (p. 15-25). Paris : L'Harmattan.

Bernard, M. (2001). *De la création chorégraphique*. Paris : Centre national de la danse.

Beydon, M. (1988). *Pina Bausch : analyse d'un univers gestuel*. Paris : Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris III.

Bienaise, J. (2008). *Présence à soi et présence scénique en danse contemporaine*. Mémoire de maîtrise inédit, Université du Québec à Montréal.

Bloch, O. et Von Wartburg, W. (2008). *Dictionnaire étymologique de la langue française*. Paris: Presses Universitaires de France.

Brook, P. (1977). *L'espace vide*. Paris : Éditions du Seuil.

Brook, P. (1993). À la source du jeu. Dans O. Aslan (dir.), *Le corps en jeu* (p. 299-302). Paris : CNRS Éditions.

Brook, P. (2009). *Avec Grotowski*. Arles : Actes sud.

Bruneau, M. et Bruns, S. (2007). À la conquête d'un territoire de recherche en art : enjeux épistémologiques. Dans M. Bruneau et A. Villeneuve (dir.), *Traiter de recherche création en art* (p. 21 - 78). Québec : Presses de l'Université du Québec.

Bruneau, M. et Bruns, S. (2007). Se faire praticien réflexif : tracer une route de recherche en art. Dans M. Bruneau et A. Villeneuve (dir.), *Traiter de recherche création en art* (p. 152 -181). Québec: Presses de l'Université du Québec.

- Bruns, S. (2007). Le récit comme outil d'autoréflexivité, d'autoconscientisation et d'autoconstruction. Dans M. Bruneau et A. Villeneuve (dir.), *Traiter de recherche création en art* (p. 255- 281). Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Chevrier, J. (2000). La spécification de la problématique. Dans B. Gauthier (dir.), *Recherche sociale : de la problématique à la collecte de données* (p. 56-73). Sillery : Presses de l'Université du Québec.
- Davida, D. (1993) Le corps éclectique. Dans *Les vendredis du corps. Le corps en scène : vision plurielle*. Montréal : Cahiers de théâtre Jeu.
- Deprés, A. (2008). Corps parfait – corps défait. Réflexion autour de la pièce chorégraphique *Heil Tanz!* De Caterina Sagna. Dans S. Fortin (dir.), *Danse et santé* (p. 289 - 307). Québec: Presses de l'Université du Québec
- Deprés, A. et Le Moal, P. (2010). Recherche en danse / danse en recherche. Dans J. Dautrey (dir.), *La recherche en art(s)* (p. 83 – 131). Paris : Édition MF.
- Détrez, C. (2002). *La construction sociale du corps*. Paris: Éditions du Seuil.
- Ellis, C. et Bochner, A.P. (2000). Autoethnography, personal, narrative, reflexivity. Dans N.K. Denzin et Y.S. Lincoln (dir.), *Handbook of Qualitative Research* (p. 733 - 768). Thousand Oaks : Sage.
- Febvre, M. (1987). Les paradoxes de la danse-théâtre. Dans M. Febvre (dir.), *La danse au défi* (p. 73 - 83). Montréal : Éditions Parachute
- Febvre, M. (1995). *Danse contemporaine et théâtralité*. Paris : Chiron.
- Féral, J. (1988). La théâtralité. Recherche sur la spécificité du langage théâtral. *Poétique*, 75, 347 – 361.
- Filteau, M-È. (2009). *Répression policière et violence de genre au Mexique, le cas de San Salvador Atenco*. Mémoire de maîtrise inédit : Université du Québec à Montréal.
- Fischer-Lichte, E. (1995). Theatricality Introduction : theatricality : a key concept in theatre and cultural studies. *Theatre Research International*, 20 (2), 85 – 89.
- Fontaine, G. (2004). *Les danses du temps*. Paris : Centre national de la danse.
- Fortin, S. (2009). Apports possibles de l'ethnographie et de l'autoethnographie pour la recherche en pratique artistique. Dans P. Gosselin et E. Le Coguiec (dir.), *La recherche création pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*

(p.97 - 109). Québec : Presses de l'Université de Québec.

Green, J. et Stinson, S. (1999). Postpositivist research in dance. Dans S. Fraleigh et P. Hanstein (dir.), *Researching dance : Evolving modes of inquiry* (p. 91 - 123). London: University of Pittsburg Press.

Grotowski, J. (1971). *Vers un théâtre pauvre*. Lausanne : La Cite.

Holman, S. (2005). Autoethnography. Making the personal political Dans N.K. Denzin et Y.S. Lincoln (dir.), *Handbook of Qualitative Research* (p. 763 - 792). Thousand Oaks : Sage.

Laban, R. (date inconnue). *Espace dynamique*. Bruxelles : Contredanse.

Lancri, J. (2009). Comment la nuit travaille en étoile et pourquoi. Dans P. Gosselin et E. Le Coguiec (dir.), *La recherche création pour une compréhension de la recherche en pratique artistique* (p. 9 - 20). Québec : Presses de l'Université de Québec.

Leão, M. (2003). *La présence totale au mouvement*. Paris : Point d'appui.

Le Coguiec, É. (2007). Démarche de recherche et démarches de création. Dans M. Bruneau, et A. Villeneuve (dir.), *Traiter de recherche création en art* (p. 307 - 329). Québec : Presses de l'Université du Québec.

Le Coguiec, E. (2009). Récit méthodologique pour mener une autopoïétique. Dans P. Gosselin et É. Le Coguiec (dir.), *La recherche création pour une compréhension de la recherche en pratique artistique* (p. 111 - 118). Québec : Presses de l'Université de Québec.

Le Moal, P. (2008). *Dictionnaire de la danse*. Paris : Larousse

Lepecki (1998). Par le biais de la présence : la composition dans l'avant-garde post-bauschienne. *Nouvelles de la danse*, 36/37, 183-193.

Lesage, M-C. (2008). L'interartistique : une dynamique de la complexité. Dans M-C. Lesage (dir.), *Théâtre et interdisciplinarité* (p. 11-26). Paris : Presses Sorbonne nouvelle.

Levac, M. (2006). L'interprète créateur. *Jeu : revue de théâtre*, 119 (2), 45-50.

Louppe, L. (2004). *Poétique de la danse contemporaine*. Bruxelles : Contredanse.

Martin, A. (2006). Un urgent besoin d'être. *Jeu : revue de théâtre*, 119 (2), 69-75.

- Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard.
- Mucchielli, A. (2009). *Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines et sociales*. Paris: Armand Collin.
- Newell, P. (2007). *Les interprètes créent la danse : les rôles des interprètes lors du processus de création et les conséquences de type somatique-santé et sociopolitique*. Mémoire de maîtrise inédit : Université du Québec à Montréal.
- Pavis, P. (2002). *Dictionnaire du théâtre*. Paris : A. Colin.
- Pierron, A. (2002). *Dictionnaire de la langue du théâtre. Mots et mœurs du théâtre*. Paris : Dictionnaire Le Robert.
- Richardson et Adams (2005). Writing. A method of inquiry. Dans N.K. Denzin et Y.S. Lincoln (dir.), *Handbook of Qualitative Research* (p. 959 - 972). Thousand Oaks: Sage.
- Saad, M. (2005). Le récit autoethnographique comme témoin de la quête identitaire en Éducation somatique. *La société canadienne d'études en danse*. Récupéré de <http://www.csds-sced.ca/English/Resources/PDF%202%20Myriam.pdf>
- Schön, D.A., (1994). *Le praticien réflexif*. Montréal : Les Éditions Logiques
- Schulmann, N. (1997). Paradoxe de l'interprète et de ses interprétations. *Nouvelles de danse*. 31, 35 – 43.
- Servos, N. (2001). *Pina Bausch ou l'art de dresser un poisson rouge*. Paris : L'Arche.
- Shusterman, R. (2007). *Conscience du corps : pour une soma-esthétique*. Paris : Éditions de l'Éclat.
- Souriau, A. (2004). *Vocabulaire d'esthétique*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Zaragoza, L. (s.d.). *Mirada sostenida*. Récupéré de miradasotenida.net.
- Zarader, J. (2007). *Dictionnaire de Philosophie*. Paris : Ellipses